spex
Magazin für Popkultur

Sept / Okt 2011
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR

Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD IM HEFT, 15 TRACKS
THE RAPTURE | JOLLY GOODS
ROMAN FLÜGEL | APPARAT
S.C.U.M. / U.A.

Musik

THE RAPTURE
BLONDIE
JOLLY GOODS
AMY WINEHOUSE

R&BASS
Der neue Clubsound aus Los Angeles

Special

RETROMANIE
mit Simon Reynolds, Steven Spielberg und dem Vater von Kitty, Daisy & Lewis

Kunst

SERGEJ JENSEN
Das erste Interview mit dem gefeierten Maler

Mode

WALTER VAN BEIRENDONCK
über seinen Praktikanten Raf Simons

Oh Lars!

***MELANCHOLIA* UND DER GANZE WAHNWITZ DES LARS VON TRIER — mit Interview**

05
4 199151 605502

HvE

HERR VON EDEN

OOMMM

I n h a l t

s. 10
AMY WINEHOUSE *(1983 - 2011)*
Text — Jan Kedves

s. 12
JOLLY GOODS
Text — Jörg Sundermeier

s. 14
AZARI & III
Text — Anne Waak

s. 16
KREAYSHAWN
Text — Stephan Szillus

s. 18
NICO MUHLY / SON LUX
Text — Ralf Krämer

Die beiden jungen amerikanischen Komponisten arbeiten an einer Klassik der Zukunft – mit direkten Bezügen auf Philip Glass' Minimal Music und das Vokabular des Pop.

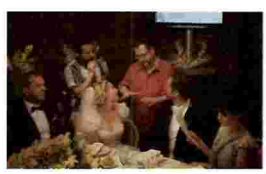
s. 22
THE RAPTURE
Text — Anne Waak

s. 24
NGUZUNGUZU / KINGDOM
Text — Jan Kedves
Die Lehren des britischen Dubstep sind in den USA angekommen: Mit R&Bass entsteht im Underground von Los Angeles ein neues, poppiges Clubmusik-Genre.

s. 26 Vorspiel für
BLONDIE
Interview — Jan Kedves und Ralf Krämer

s. 32
DEEB & HEND HAMMAM
Interview — Hartwig Vens
Wie hat das gesprochene Wort die bürgerliche Revolution in Kairo befördert – und wie geht es jetzt weiter? Ein Gespräch mit dem ägyptischen Rapper Deeb und seiner Spoken-Word-Kollegin Hend Hammam.

s. 36 Titel
LARS VON TRIER
Texte und Interviews — Doris Berger, Ralf Krämer, Maja Zade
Cover-Illustration — Mikhail Reyman



In seinem neuen Meisterwerk *Melancholia*, das Anfang Oktober in die Kinos kommt, jagt der falsche Adelige Lars von Trier die Welt in die Luft – und Kirsten Dunst gleich mit dazu. Unsere Titelgeschichte widmet sich den Phobien und Pläsieren des notorisch provokanten Dänen. Er selbst kommt zu Wort, ebenso Udo Kier in einem Gespräch mit Manfred Hermes.

s. 54 Special
RETROMANIA
Texte — Tobi Müller, Georg Seeßlen, Johannes von Weizsäcker

Seit Jahren jagt ein Retrotrend den nächsten. Hat uns die Vergangenheit längst eingeholt? Ein Blick in Simon Reynolds' Buch *Retromania*, ins Mastering-Studio des Vaters von Kitty, Daisy & Lewis sowie ins aktuelle Mainstream-Kino.

s. 70
MODESTRECKE

Fotografie & Artwork — Katja Schubert

s. 80 Mode-Interview
WALTER VAN BEIRENDONCK

Interview — Jan Kedves

In den Achtzigern gehörte der Belgier zu den legendären *Antwerp Six* – im Interview spricht er über seine Kollegen Martin Margiela und Raf Simons.

s. 88
SERGEJ JENSEN

Interview — Aram Lintzel

Bis jetzt fand der umjubelte Maler es unnötig, über seine Kunst zu sprechen. Von Aram Lintzel hat sich der in Berlin lebende Däne interviewen lassen.

s. 94
ROBOCALYPSE

Daniel H. Wilsons Romandebüt *Robocalypse* war der Hit des Frühjahrs auf dem US-Buchmarkt. Oskar Piegsa hat die endzeitliche Technik-Fantasie gelesen.

s. 98
THOMAS MEINECKE

Britney Spears kommt aus Thüringen und Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur: Sebastian Hammelehle interviewt den Autor zu seinem neuen Buch *Lookalikes*.

s. 102
TÖNE DER ANGST

Frank Hentschel betritt Forschungsneuland und untersucht in seinem Buch *Töne der Angst* den Gebrauch von Musik im Horrorfilm. Thomas Hübener ist begeistert.

s. 106
ECSTASY BANDITS

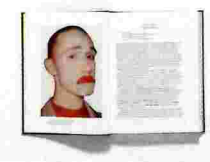
Alexander Shulgin wird als Pate der Ecstasy-Kultur und Doktor der Drogen gefeiert. Die Doku über ihn finden Maximilian Linz und Alexis Waltz allerdings eher dröge.

s. 108
KRITIKEN

Platte der Ausgabe:
Roman Flügels *Fatty Folders*

Rezensionen zu neuen Platten, Songs, Compilations, Videos etc. von Apparat, Beyoncé, Ganglians, Matthew Herbert, How To Dress Well, Lil B, Monostars, Pure X, SBTRKT, Jill Scott, S.C.U.M., Shabazz Palaces, Washed Out u.a.

s. 128
MICHAEL CLARK



Niemand bringt die Welten der Avantgarde, des Pop und des Balletts so überzeugend zusammen wie er. Das Buch *Michael Clark* feiert den schottischen Choreographen in fantastischen Bildern.

s. 138
SPEX PRÄSENTIERTE

Spex Live mit Ali Love, Sparrow And The Workshop u.a., Kunst als Klang kuratiert von Pantha du Prince, New Fall Festival, Adrian Sherwood presents Dub Session Vol. 1, Moon Duo, The Red Krayola, Baby Dee; Radical Riddims – Global Ghetto Tech

s. 140
REAKTIONEN!

s. 144
IMPRESSUM

s. 146
SPEX VOR 16 JAHREN

Die Redaktion befasst sich mit dem Phänomen *Retro*

E d i t o r i a l

Kirsten Dunst als elektrisierte Justine in
Lars von Triers *Melancholia*

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

würden wir hier bei Spex zu Verallgemeinerungen neigen, müssten wir sagen: Die Dänen haben uns während der Produktion dieses Heftes ganz schön auf Trab gehalten!

Es fing an mit Lars von Trier. Wie naiv mussten wir sein zu glauben, ein Interview mit dem dänischen Regisseur könne schon kein Problem sein, sobald man seinem deutschen Verleih gegenüber andeutet, zu von Triers neuem Film *Melancholia* eine Titelgeschichte zu planen. Zunächst hieß es, Trier, der im Mai beim Filmfestival in Cannes bekanntlich zur Persona non grata erklärt wurde, sei nicht erreichbar. Einige Tage später: Er schreibe irgendwo im Wald an seinem neuen Drehbuch. Man bat um Geduld. Wieder zwei Wochen später: Lars von Trier wolle wissen, ob Spex plane, ihn in einen neuen »Nazi-Skandal« zu verwickeln? Schließlich richtete Udo Kier seiner 18-jährigen Patentochter Agnes Trier bei einem gemeinsamen Essen in Los Angeles Grüße von den Spex-Leuten in Berlin aus – wie lang denn der Urlaub ihres Vaters noch…? Am Tag unserer Drucklegung klappte es dann plötzlich: Lars von Trier setzte sich in Kopenhagen vor seine Skype-Kamera und sprach mit uns über sein F-U-C-K-Tattoo, die überraschend weite Verbreitung des Masochismus und seinen dänischen Humor, der sich, wie er inzwischen erkannt habe, »für das Verreisen nicht sehr eigne«.

Weiter ging es mit Sergej Jensen, ebenfalls Däne. Der in Berlin lebende Maler, der im Frühjahr für seine erste große US-Einzelschau im New Yorker MoMa PS1 überall gefeiert wurde, gilt als ausgesprochen öffentlichkeitsscheu. Sicher, es gab hier und da in Kunstmagazinen kurze Questionnaires, von ihm per E-Mail beantwortet. Und wer lange genug durchs Netz surft, wird irgendwann auf ein Video stoßen, gedreht in Aspen, Colorado, wo Jensen die Fragen der Chefkuratorin des Aspen Art Museum beantwortet – was ihm sichtbar unangenehm ist. Jetzt hat sich der Maler ein »individuelles Belastungsjahr« vorgenommen, in dem er Dinge ausprobiert, die er sonst nicht tut – und so können wir mit einigem Stolz sagen: Das erste ausführliche gedruckte Interview mit ihm erscheint in dieser Spex. Aram Lintzel führte es mit Jensen über drei aufeinander folgende Treffen, und wer es liest, merkt: Nicht jeder Künstler ist einverstanden mit dem Imperativ, gleichzeitig ein geborener Selbstdarsteller zu sein, und nicht hinter jeder beachtlichen Kunstkarriere steckt ein großer Masterplan.

Wie unkompliziert im Vergleich zu all dem war doch die Terminierung der vier neuen *Spex-Live*-Events! Die Idee, unsere 2009 im Berliner Berghain gestartete Konzertreihe fortzuführen, diesmal in kleineren Locations, mit Acts, die in Deutschland noch nicht sehr bekannt sind, stieß bei den Bookern der Düsseldorfer Konzertagentur SSC auf Begeisterung. Im September werden nun unter dem Spex-Banner in Hamburg, Berlin, Köln und München Bands und Künstler wie Sparrow And The Workshop und Ali Love auftreten. Wir freuen uns über zahlreiches Erscheinen – und wünschen bis dahin viel Spaß mit dieser Ausgabe.

Beste Grüße aus der Redaktion

WWW.CARHARTT-WIP.COM

PHOTOS BY ALEX BASILE

carhartt

WORK IN PROGRESS

M i t a r b e i t e r I n n e n

Heji Shin

Heji Shin wurde 1976 im südkoreanischen Seoul geboren. Nach Jahren in Hamburg und einem Studium der Angewandten Kunst lebt sie heute in Berlin und New York. Ihre Modestrecken, Architekturfotografien, Werbe- und Porträtaufnahmen erschienen in 032c, Vogue Nippon, Another Man, Die Zeit, Brandeins und Süddeutsche Magazin. Ihre Arbeiten wurden in Einzel- und Gruppenausstellungen u.a. in London, Paris und New York gezeigt. Zuletzt waren ihre Bilder vom Atelier und Garten des Künstlers Thomas Demand auf den Plakaten der Gruppenschau *Based in Berlin* zu sehen. Für diese Ausgabe der Spex fotografierte Heji Shin Blondie und Udo Kier – zu verschiedenen Gelegenheiten, versteht sich, allerdings jeweils im Berliner Hotel de Rome.

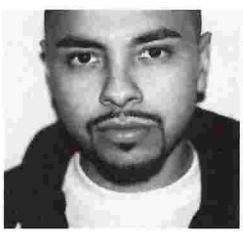
Tobi Müller

Der Schweizer Tobi Müller hat in Zürich zehn Jahre lang in Kulturredaktionen gearbeitet. Die Affäre des 41-Jährigen mit dem Theater wurde erst in Berlin richtig heftig, wo er noch als Student einen Presseausweis fälschte und im Parkett überwinterte. Die Liebe zu einer Deutschen hat ihn später ganz nach Berlin gelockt, wo er mit Jens Balzer einen monatlichen Popsalon in der Volksbühne moderiert, frei für das Deutschlandradio Kultur sowie für die deutsche Fach- und Tagespresse sowie die NZZ am Sonntag arbeitet. Wer in seine Nähe kommt, wird früher oder später für ein Panel zu Theater- oder Popthemen gecastet. In dieser Spex schreibt Tobi Müller über Simon Reynolds' neuestes Buch *Retromania*.

Johannes von Weizsäcker

Johannes von Weizsäcker zog Mitte der neunziger Jahre nach London, um dort Filmkomposition zu studieren. Dort ereignete sich die Begegnung mit einem avantgardistischen Griechen namens Panos Ghikas, die einige Jahre später zur gemeinsamen Gründung der leicht experimentellen Popgruppe The Chap führen sollte. Über die fortdauernd niederschmetternden Tour-Erlebnisse der Band berichtet Weizsäcker seriell für das Feuilleton der Berliner Zeitung, wo er sich auch immer mal wieder als Popkritiker verdingt. Mittlerweile komponiert Weizsäcker auch seelenlose Musik für Firmenvideos. Er benutzt dazu ausschließlich digitale Technologie – im Gegensatz zum Analog-Fetischisten (und Vater von Kitty, Daisy & Lewis) Graeme Durham, den er für diese Ausgabe in seinem Londoner Masteringstudio besuchte.

Jorge Peniche



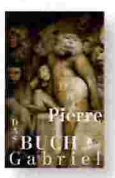
Nichts für ungut, New York, aber für Jorge Peniche ist Los Angeles die beste Stadt der Welt. Dort arbeitet der 23-Jährige als Regisseur, Journalist und bildender Künstler. Seine Karriere hinter der Kamera begann im Jahr 2006, als er den Hiphop-Superstar The Game kennenlernte. Seitdem fotografierte er für Magazine wie Dazed & Confused, XXL und L'Uomo Vogue. Seine Tage verbringt Peniche sowohl in den finstersten, von Gangs regierten Gegenden der Welt als auch in Gesellschaft illustrer Figuren des Entertainment-Business. Für diese Ausgabe der Spex porträtierte er das selbstbetitelte Rap-Biest Kreayshawn.

Neues von unseren AutorInnen

Claudia Rorarius
Chi l'ha visto – Wo bist Du
Soquietfilms

Das Roadmovie verwebt Fiktion und Realität, Rolle und Schauspielerbiografie. Hauptdarsteller Gianni Meurer hat wie im Film als Kind den Kontakt zu seinem italienischen Vater verloren. Der biografische Aspekt wird zum Ausgangspunkt einer fiktiven Spurensuche. Der erste Langfilm unserer Fotografin Claudia Rorarius startet am 18. August in den deutschen Kinos.

DBC Pierre
Das Buch Gabriel
Eichborn



Gabriel Brockwell, als Idealist und Alltagsphilosoph Alkohol und Drogen nicht abgeneigt, beschließt, es vor seinem Selbstmord noch einmal richtig krachen zu lassen. In seinem neuen Roman zeichnet DBC Pierre die Gegenwart als letztes großes Gelage. Ins Deutsche übersetzt hat das Buch unsere Autorin Kirsten Riesselmann.

Christoph Jacke u.a. (Hrsg.)
Pop, Populäres und Theorien
LIT Verlag

Wie lassen sich Phänomene des Massenhaften theoretisch adäquat fassen? Dieser Band präsentiert Beiträge zu Theorien des Populären, die u. a. dieser Frage nachgehen und so auch ein Panorama aktueller Forschungsansätze bieten. In einem Beitrag befasst sich Diedrich Diederichsen mit Popmusik, dem Populären und ihren Institutionen.

Simon, an Englishman in New York for 7 years
bensherman.com/**simon**

BEN SHERMAN®

A Heritage of Modernism

In der demnächst mit Sicherheit anstehenden Verfilmung von Amy Winehouse' Lebensgeschichte wird besonderes Augenmerk auf jene Leute zu richten sein, die die Sängerin bei ihren letzten Auftritten ausbuhten. Was genau enttäuschte diese Menschen? Dass Winehouse zu benebelt war, um ihre Soulnummer perfekt rauszubekommen und dass es ihr augenscheinlich mal wieder an Konsequenz im Entzug gemangelt hatte? Oder war es vielmehr Enttäuschung darüber, dass Winehouse ihren öffentlichen Niedergang nicht so verlockend glamourös und souverän *manageable* hinbekam, wie sie ihn in *Rehab* selbst besungen hatte? »Ich trinke eigentlich nur nach meinen Konzerten, wenn der Applaus vorbei ist und mir hinter der Bühne dann so komisch langweilig wird«, hatte Winehouse Anfang 2007 schulterzuckend erklärt, einen Tag, nachdem sie in der Berliner Kalkscheune ihr Album *Back to Black* live präsentiert hatte und einige Stunden, nachdem Agentinnen ihrer Plattenfirma darüber informiert hatten, dass man die Interviews leider auf den Spätnachmittag verschieben müsse, denn Amy habe gestern Nacht »ihrem Ruf alle Ehre« gemacht. Auf der Aftershow-Party war *Rickstacy* ausgeschenkt worden, wie man hörte Winehouse' toxischer Lieblings-

A M Y W I N E H O U S E

Schwarz

Text — Jan Kedves
Foto — ddp images / AP / Brian Kersey

cocktail – Wodka, Southern Comfort, Bananenlikör, Baileys – und am Ausgang hatte die Plattenfirma ein Portrait von Betty Ford aufgehängt. All dies schien viel zu ausgedacht. Doch Amy Winehouse muss tatsächlich sehr langweilig gewesen sein in den letzten vier Jahren, allein mit ihrer großen Stimme, allein mit ihrem »No, no, no«, das sie – soviel Ferndiagnose sei erlaubt – nicht nur in »Rehab« für Selbstbestimmung hielt. War es ein Fehler, sie wieder auf Tour schicken zu wollen? Mit Sicherheit. Was hätte passieren müssen, um ihr wenigstens noch die zwei Monate und einen Tag zu schenken, die ihr am Ende fehlten, um nicht in den »Club 27« eingerechnet werden zu können? Wir werden es nicht mehr erfahren. Stattdessen werden wir an die Worte denken, die in seinem Nachruf in der taz – zwischen all den hastigen Tagespresse-Ereiferungen, in denen *selbstkritisch* über die Rolle der Medien in diesem Drama nachgedacht oder ernsthaft die »Zukunftsfähigkeit« des »Modells Amy Winehouse« mit der des »Modells Lady Gaga« verglichen wurde – Detlef Kuhlbrodt mit der ihm eigenen Klarheit und Einfachheit wählte: »Erschütternd und furchtbar ist es zu sehen, wie das Erwartete geschieht. Und dass niemand da war, der auf sie aufgepasst hat.« Ruhe in Frieden, Amy Winehouse.

* 24. September 1983
† 23. Juli 2011

Manche Namen, auch manche Künstlernamen, kommen wohl zu früh über die Menschen: Tanja Pippi und Angy zum Beispiel. So nennen sich die JOLLY GOODS, dabei sind sie doch alles andere als niedlich. Die beiden stammen aus einem Dorf im Hessischen und sind Schwestern, im familiären Sinn wie auch im Geiste. 2007 erschien ihre erste Platte, *Her.Barium*, auf Louisville, dem Label des PR-Genies Patrick Wagner. Die Platte wirbelte auch einigen Staub auf, die Geschichte der jungen Schwestern aus dem Odenwald kam gut, die Musik – eine laute Gitarre und ein ebenso lautes Schlagzeug – kam noch besser. Der durchschlagende Erfolg allerdings blieb, bei aller Anerkennung, aus. Ein Stigma klebte nun an ihnen, sie waren die Grunge-Schwestern. Nun erscheint das zweite Album, *Walrus*, produziert von Hans Unstern und Dirk von Lowtzow, Letzterer gibt hier sein Produzentendebüt. Louisville existiert nicht mehr, das neue Label der Jolly Goods heißt Staatsakt. Die Chancen stehen also gut, dass es diesmal besser läuft und das Stigma schwindet. Mittlerweile in Berlin wohnend, haben die beiden Frauen das, was sie früher an Abenden voller Langeweile in ihrem Dorf herbeispielten, nicht vergessen, aber grundlegend verändert. Es ist ein

J O L L Y G O O D S

Wut und Können

Text — Jörg Sundermeier
Foto — Jonas Lindström

bisschen so, als höre man auf *Walrus* die frühen Hole endlich mal gut aufgenommen, ein wenig poppig und mit mehr musikalischem Wissen. In den um Genderthemen kreisenden Texten und in der Musik fallen Wut und Können zusammen. Die Jolly Goods lassen die Gitarre krachen wie Kurt Cobain und seufzen wie PJ Harvey. Let there be rock. Doch zuweilen dürfen die Gitarren auch ausklingen, zuweilen macht sich Zimmerenge breit, greift Melancholie um sich. Dann bekommt der Folk seinen Raum. »Ich denke, diese Verbindung kommt durch die Texte, die ja manchmal durchaus Geschichten erzählen«, so Tanja Pippi. Doch selbst in diesen ruhigeren Momenten bleibt *Walrus* eine genuine Rockplatte, auf der die Saiten die Seele sprechen lassen. Bekannt ist die Band auch für ihre wilden Live-Auftritte. »Wahrscheinlich wird es nicht bei vier Händen bleiben«, sagt Tanja, ohne in Bezug auf die anstehende Tour konkreter werden zu wollen. Gespannt sein darf man in jedem Fall. Denn auch wenn hier musikalisch vieles an die frühen Neunziger erinnert, die Jolly Goods sind eine Band im Hier und Jetzt.

*

Jolly Goods
Walrus
Staatsakt / Rough Trade — 23.09.11

Die Nacht und ihre Verlockungen spielen für das Schaffen von AZARI & III eine tragende Rolle. Nicht nur, weil sich die beiden Produzenten Alphonse Lanza und Christian Farley und die Sänger-Performer Fritz Helder und Cedric Gasiada beim Ausgehen in ihrer Heimatstadt Toronto begegneten. Die Stunden nach Einbruch der Dunkelheit sind sowohl Horizont als auch Bestimmungsort ihres Debütalbums *Azari & III*. Dessen stroboskopische Tanzmusik ist eindeutig für den Club gemacht, die Diva-Vocals Gasiadas und das tiefe Grollen Helders künden oftmals von Begehren, Verführung und Exzess. Das Album klingt, als sei hier das Konzept von Hercules and Love Affair weitergedacht worden. Huldigten diese auf ihrem ersten Album noch der New-York-Disco der späten Siebziger und verorteten den Nachfolger dann größtenteils im Chicago der achtziger Jahre, gehen Azari & III nun im Dance-Music-Archiv noch einen Schritt weiter in Richtung Gegenwart: Neben Einflüssen aus Italo Disco und Chicago House umarmen die vier Mitt- bis Endzwanziger das Jahrzehnt

A Z A R I & I I I

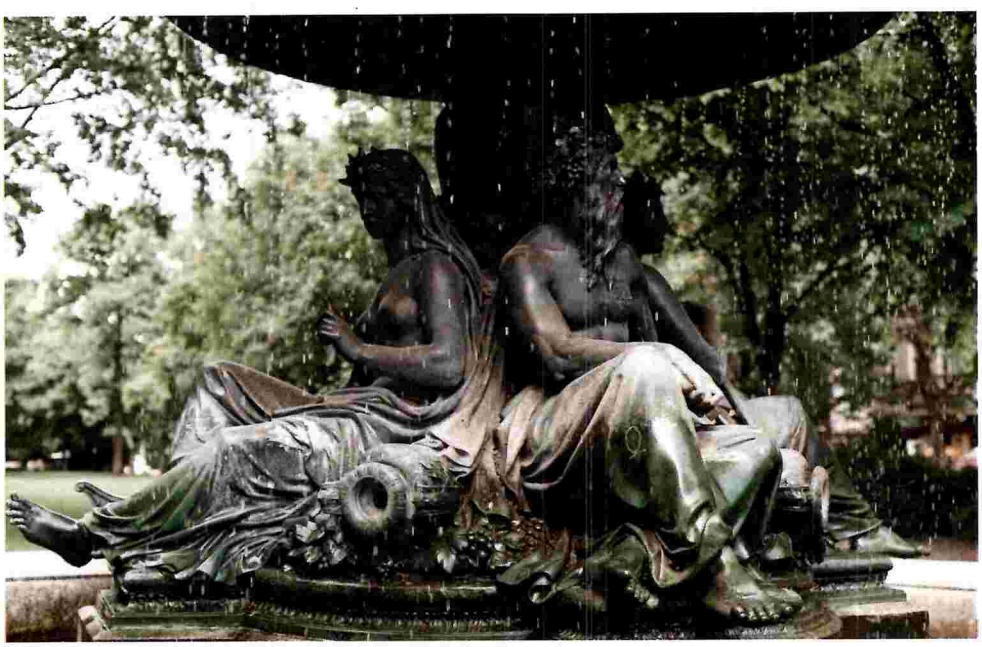
Posen der Nacht

Text — Anne Waak
Fotos — Kristin Loschert

ihrer frühen Jugend – mit düster-flächigen, von glasklaren Hi-Hats gepeitschten Acid-Tracks und weißen Raver-Handschuhen, wie sie im Video zur Single *Into the Night* auftauchen. Lanza und Farley geben sich als derbe, Witze reißende Lads, die auch die Lektüre des Playboy nicht verschmähen. Unter dem jetzigen Gruppennamen verdienten sie sich in den letzten Jahren mit Remixen für Munk, Uffie und Health ihre Sporen. Sie liefern das hörbar vorhandene Geschichtsbewusstsein ihres zum Quartett angewachsenen Acts. Helder und Gasiada dagegen haben eine professionelle Tanz- und Gesangsausbildung vorzuweisen und kümmern sich mit exaltierten Posen und gelegentlichem Crossdressing um den Schauwert der Veranstaltung. »Keine Frage, wir beide sind für die Campness verantwortlich«, sagt Helder – und stemmt wie zur Illustration des Gesagten eine Hand in die schmale Hüfte.

*

Azari & III
Azari & III
Loose Lips / Coop — 29.07.11



123
456

Das größte Kapital der Bay-Area-Rapperin KREAYSHAWN ist wohl ihre Unbekümmertheit. Ihr erster großer Youtube-Hit *Gucci Gucci* wobbelt auf Dubstep-Bässen und pumpenden 808-Subs dahin, während sie in quäkig-nasalem Tonfall rappt, als wäre die junge Roxanne Shanté zurück. In dem Song gehe es darum, »dass wir Frauen nicht die Modelabels definieren lassen sollten, wer wir sind«, sagt Kreayshawn, bürgerlich Nastassia Zolot. »Du solltest dich nicht über andere Menschen stellen, nur weil du eine verfickte Louis-Vuitton-Tasche hast.« Das kann man grundsympathisch finden. Oder naiv. Jedenfalls funktioniert es als Gegenentwurf zu R&B-Diven wie Rihanna und Beyoncé, die ein Powerfrau-Image verkörpern, aber denselben Materialismus propagieren wie ihre männlichen Pendants. Die ehemalige Filmstudentin aus East Oakland, die heute in Los Angeles lebt und aussieht wie eine punkige Mischung aus Amy Winehouse (R.I.P.) und Nicki Minaj, hat mehrere Videos für und mit Weirdo-Rapper Lil B (*I'm Miley Cyrus*) gedreht – und führte nun sogar Regie für die Red Hot Chili Peppers. Nach ihren Einflüssen befragt, nennt die 21-Jährige die Bay-Area-Rap-

K R E A Y S H A W N

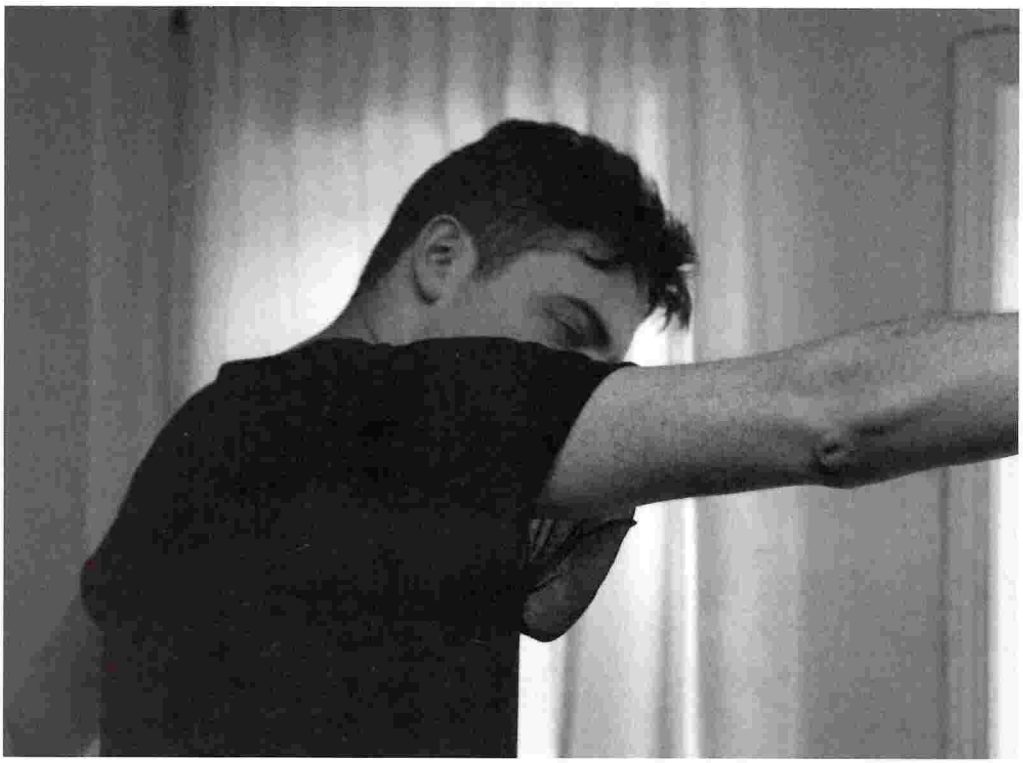
Jeder nennt jeden so

Text — Stephan Szillus
Fotos — Jorge Peniche

Legende E-40, aber auch die verstorbene Soulprinzessin Aaliyah. Und die Spice Girls. Solch Unbekümmertheit kann aber auch zum Problem werden: Ihre Crew White Girl Mob, bestehend aus Kreayshawn selbst, V-Nasty und DJ Lil Debbie, kam jüngst durch Freestyle-Videos ins Gerede, in denen diverse Male das N-Wort fiel. Auch in einem Twitter-Post benutzte Kreayshawn die eigentlich rassistische Bezeichnung, obwohl sie mit schwarzen Rappern wie Lil B oder der Odd-Future-Posse eng befreundet ist. Nachdem sie in Interviews zunächst abstritt, das Wort überhaupt verwendet zu haben, erklärte sie schließlich: »In Oakland werden Mexikaner so von Asiaten genannt. Schwarze werden so von Mexikanern genannt, Asiaten von Weißen. Jeder nennt jeden so. Ich könnte die Kritik verstehen, wenn ich eine durchgeknallte reiche Göre wäre, die das Wort nur benutzt, weil es zu Hiphop gehört. Aber ich bin so aufgewachsen, ich werde selbst so genannt.« Reich ist Kreayshawn inzwischen allerdings selbst: Columbia/Sony haben ihr einen Millionenvertrag angeboten, sie hat unterzeichnet. Ein weiteres Indiz dafür, dass in einer Zeit, in der Lil B oder Tyler, The Creator als kreative Erneuerer des Hiphop agieren, absurde Punchlines, groteskes Styling und lässige Attitüde den Nerv treffen.

*

www.kreayshawn.tumblr.com



N I C O M U H L Y / S O N L U X

Die Komponisten der Zukunft

Text — Ralf Krämer
Fotos — Eva Tuerbl

Viel wurde im letzten Jahr geredet über »Neo-Klassik« oder »Post-Klassik« – Musik, die den Crossover zwischen Pop und Philharmonie »wagt«, indem sie »Grenzen einreißt«, Karajan remixt oder Konzertflügel in Technoclubs schiebt. Über NICO MUHLY und SON LUX wurde in diesem Zusammenhang nicht gesprochen, dabei gehören diese Amerikaner zu den interessantesten Klassik-Erneuerern derzeit. Beide Komponisten bedienen sich der Sprache der Minimal Music. Während Muhly von hier aus schon mal stark in Richtung Kirchenmusik arbeitet, deren Repetitivität er untersucht, bildet Ryan Lott alias Son Lux mit Anklängen bis zu ZZ Top ganz klar ein Pop-Projekt.

»Das war nur Kunstblut«, erinnert sich Nico Muhly lachend an jenes Promobild, das ihn vor drei Jahren mit wirren Haaren, irrem Blick und rot verschmiertem Mund als Popstar mit animalischen Gelüsten präsentierte – als solle das Wunderkind der Klassischen Musik in einen Attraktor für die *Generation Twilight* verwandelt werden. Das Bild entstand zu seinem zweiten Album, dem schillernden Minimal-Monument *Mothertongue* (2008). Seither hat es den jungen Komponisten allerdings weder als Postermotiv für Teenagerzimmer etabliert, noch konnte es erfolgreich die festgeschriebenen Regeln des Klassikbetriebs bekämpfen. »Vor einiger Zeit fragte man mich für ein Konzert in Chicago an«, erzählt Muhly. »Ich schickte deren Presseabteilung ein Foto, auf dem ich lächele. Prompt kam die Antwort: Wir hätten bitte gerne ein ernstes Bild! Daraufhin habe ich das mit dem Blut geschickt.«

Man muss indes davon ausgehen, dass Millionen, nein, Milliarden Nico Muhly bereits gehört haben, ohne es zu wissen, geschweige denn ein Bild von ihm gesehen zu haben. Der 1981 in Vermont geborene, an keiner geringeren als der New Yorker Juilliard School ausgebildete Sohn eines Filmregisseurs und einer Malerin hat früh seine Fühler in popmusikalische Richtung ausgestreckt. Er ersetzte für Antony Hegartys *Crazy in Love* die Tanzbarkeit von Beyoncés Original durch ein melancholisches Piano und nahm für die Orchesterpassagen der jüngsten Antony-Alben den Dirigentenstab in die Hand. Auf *Veckatimest* von Grizzly Bear untermalte er den sorglosen Countryrock mit dramatischen Streicherarrangements.

Und schon als Björk 2004 zur Eröffnung der Sommer-Olympiade in Athen ihre Single *Oceania* performte, steckte im Playback die Tastenfähigkeit von Nico Muhly.

Einerseits funktionieren diese Kollaborationen »wie beim Schneider«, übt sich Muhly in Understatement. »Die Idee ist nicht, dass die Kleidung gut aussieht, sondern dass der Mensch in der Kleidung gut aussieht.« Andererseits hat sein exzellenter Ruf als Dienstleister auch seine eigene Plattenkarriere ermöglicht. Zu Muhlys ersten Auftraggebern zählte Valgeir Sigurdsson, jener isländische Tonmeister und Produzent, der sich zunächst mit Björks Soundtrack zu Lars von Triers *Dancer in the Dark* einen Namen machte, um dann mit seinen Greenhouse Studios auch CocoRosie oder Bonnie *Prince* Billy nach Reykjavík zu locken. Hier war Muhly als Arrangeur jahrelang Stammgast, bevor seine erste CD 2006 auf Sigurdssons Label Bedroom Community erschien. *Speaks Volumes* beginnt mit einem strengen, neunzig Sekunden kurzen Cellosolo und endet mit *Keep in Touch,* einer auf zwölf Minuten hyperverdichteten Blaupause für beinahe alles, was Muhly seither veröffentlicht und was ihm den Ruf des »planet's hottest composer« (Daily Telegraph) eingebracht hat: Cello und Orgel wechseln sich mit pausenreichen Melodiebögen ab, bis irgendwann ein tröpfelnder elektronischer Noise-Regen und Antonys Stimme lautmalerisch so viel Unruhe stiften, dass sich das Kammermusikinstrumentarium schließlich von einer Bassdrum angetrieben in schwer dynamische Minimal Music flüchtet. Am Ende scheinen alle vor sich hin zu keuchen. Erschöpft, verwirrt, glücklich.

Fünf Jahre und einige Soundtracks (u.a. für *Der Vorleser*) später markieren nun gleich drei neue Platten bei dem Universal-Ableger Decca Muhlys Einstieg in die Major League. Auf dem Instrumental-Album *Seeing Is Believing* bearbeitet er im rhythmisch vertrackten Geist der Neuen Musik einige Kompositionen von Zeitgenossen Shakespeares. Ähnlich verfährt er auf *A Good Understanding* mit der anglikanischen Kirchenmusiktradition, während sich *I Drink the Air Before Me* im multiplen Stilspagat übt: *Storm Centre*, eine Art Kammermusik-Techno, klingt,

als könnte ihn Christian Prommer auch demnächst auf !K7 rausbringen. Das sphärische Chorstück *One Day Tells It's Tale to Another* gemahnt an Carl Orff, *First Storm* verbeugt sich schließlich vor Lehrmeister Philip Glass, in dessen Studio sich Muhly einst als studentische Hilfskraft und Keyboarder erste Sporen verdiente.

Auch ein anderer klassisch ausgebildeter Musiker beweist derzeit die Vereinbarkeit scheinbar gegensätzlicher Welten – wobei Ryan Lott alias Son Lux einen völlig anderen Weg gegangen ist als Nico Muhly.

»Keiner in meiner Familie war musikalisch, meine Klavierstunden waren eine reine Disziplinierungsmaßnahme. Ich habe es gehasst«,

erzählt der 32-jährige Lott via Skype, in seinem Studio sitzend. »Aber irgendwann, mit elf oder zwölf, dachte ich: Also dieser Mozart wird überschätzt. Ich kann das besser. Zum Glück hatte ich einen Lehrer, der mich verstand. Er sagte: Lern erstmal, wie es geschrieben ist. Danach kannst du es immer noch anders machen.« Von einem breiten Musikinteresse (Punk, Grunge, Jazz, Minimal Music) beflügelt, studierte Lott schließlich Komposition und Klavier in Indiana. »Dort hat man Zugang zum riesigen Fundus der Musikgeschichte, wird angeregt, auf viele verschiedene Arten über Musik nachzudenken – während zum Beispiel die Punkgitarre nur einen sehr spezifischen Moment in der Geschichte eines einzigen Instrumentes markiert.« Zur Formung von Lotts Komponistenidentität trug nicht zuletzt das Kennenlernen seiner Frau Jennifer bei, für deren Modern Dance Company er bald die Musik komponierte. Seit 2007 leben sie in New York, Lott bekam eine Festanstellung als Komponist bei einer Werbeagentur, verfeinerte nebenbei seine Sampling-Technik und veröffentlichte schließlich 2008 unter dem Namen Son Lux sein erstes, Trip Hop mit Songwriter-Pop und Electronica verwebendes Album *At War with Walls and Mazes*. Zu einem seiner größten Fans wurde – Nico Muhly. »Viele Leute sind auf meine Musik aufmerkam geworden, weil Nico sie ihnen empfohlen hat«, bestätigt Lott. Die Freundschaft trug Früchte: Son Lux und Muhly remixen sich bisweilen gegenseitig und haben schon gemeinsam Konzerte gegeben.

Auf dem neuen Son-Lux-Album *We Are Rising*, das Lott auf Initative des National Public Radio (NPR) in nur einem Monat, vergangenen Februar, produzierte, spielt der Komponist mit einem üppigeren klassischen Instrumentarium, vermehrten Minimal-Music-Einflüssen und vor allem mit den Ohren des Hörers. Was zum Auftakt von *Flickers* wie eine Orgel klingt, sind tatsächlich Klarinetten, die »wie eine Orgel« eingesetzt wurden. Zum Finale von *Rebuild* scheinen sich – eine faszinierende Instrumentalisierung von Soundästhetiken – analoge Trompeten stufenlos in ihre synthetischen Substitute zu verwandeln, während Lotts charakteristischer Schluffi-Gesang in *Claws* auf brachiale Fuzzbox-Eskapaden trifft, als hätten sich ZZ Top und Donovan zu einer Jam-Session getroffen. Lotts Ziel dabei ist es jedoch nicht, verschiedenste Einflüsse zu harmonisieren, im Gegenteil: »Demnächst werden sich die Pole wieder auseinander bewegen. Ich will in beide Richtungen extremer werden. Richtung Klassik und Richtung Pop.«

Während in letzter Zeit vor allem die *Recomposed*-Reihe der Deutschen Grammophon (mit Carl Craig, Moritz von Oswald und Matthew Herbert) und Crossover-Experimente des House-Produzenten Henrik Schwarz und des Pianisten Francesco Tristano zum Anlass genommen werden, um wahlweise eine Neo-, oder auch Post-Klassik-Bewegung auszurufen, stellt die Generation von Nico Muhly und Ryan Lott die Definitionsfrage noch einmal völlig neu – um sie allerdings gleich wieder ad absurdum zu führen.

»Ich nenne mich natürlich klassischer Musiker, denn das ist die einfachste Art zu beschreiben, was ich tue. Trotzdem ist die Bezeichnung nicht akkurat«, betont Muhly.

»Der Graben zwischen Pop und Klassik wurde doch von Journalisten erfunden. Es ist nicht der Job von Musikern, sich darüber Gedanken zu machen«, ergänzt Ryan Lott. Muhly, der gerade in London seine erste Oper *Two Boys* zur Premiere gebracht hat, scheinen gewisse Abgrenzungen dennoch wichtig zu sein: »Nur weil gerade Damon Albarn und Rufus Wainwright auch Opern komponiert haben, sind wir noch lange keine Speerspitze eines neuen Musiktheaters«, ereifert er sich, eher amüsiert als empört. Nichts gegen die Kollegen, zu Wainwrights *Prima Donna* hat Muhly selbst einige Kompositionen beigetragen, aber »dass ich ständig mit den beiden in Verbindung gebracht werde, statt zum Beispiel in der Tradition von John Adams wahrgenommen zu werden, sollte ich eigentlich als Beleidigung auffassen«.

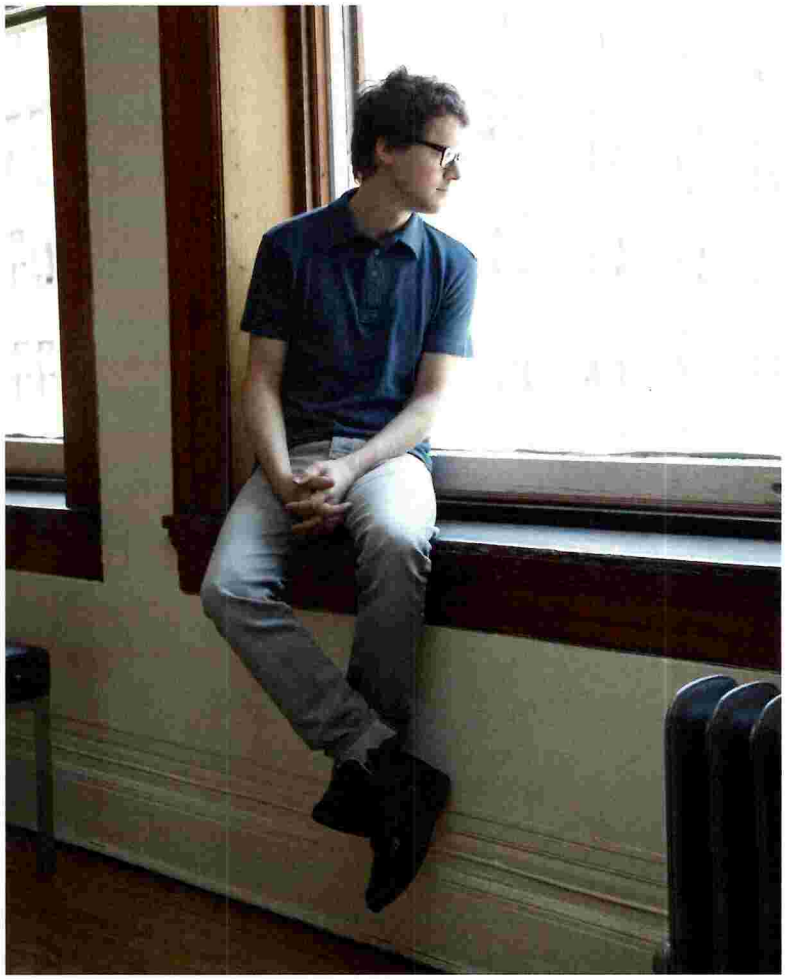
John Adams zählt neben Steve Reich, Philip Glass und Terry Riley zu jener bisher letzten Generation zeitgenössischer US-amerikanischer Komponisten, die mit ihrer Minimal Music Anschluss an die klassische Hochkultur fanden und gleichzeitig großen Einfluss auf die Popkultur ausübten. Als sie in den sechziger und siebziger Jahre reüssierten, waren sie selbst Popstars, The Velvet Underground oder David Bowie beriefen sich auf sie, heute bekunden House- und Techno-DJs ihre Verehrung. Repetition ist der Schlüssel, sie gilt als Signum der Moderne. Nico Muhlys wiederkehrende Beschäftigung mit Kirchenmusik erweitert allerdings den historischen Horizont. »Repetition ist schon im Kirchenkontext das eigentliche strukturgebende Motiv – nur sind die Intervalle unterschiedlich groß. Viele Elemente tauchen innerhalb einer Messe immer wieder auf. Andere hört man nur einmal im Jahr, etwa an Weihnachten oder Ostern.« Um die Stilisierung von Zeit sei es denn auch in der Minimal Music der siebziger Jahre gegangen, »allerdings mit sehr viel kürzeren Intervallen«. Im Zuge von Muhlys historischen Exkursen werden die Grenzen von Pop und Klassik so porös, dass selbst der ewige populärwissenschaftliche Gemeinplatz, Wolfgang Amadeus Mozart sei gleichermaßen Pop- und Klassikstar gewesen, durchaus an Plausibilität gewinnt. Muhly selbst bietet jedoch eine eher technische Genre-Zuschreibung an: »Letztlich ist meine Musik ihrem Wesen nach *notiert*« – im Gegensatz also zur Improvisation und zur mündlich überlieferbaren populären Musik.

Wie weit das Umfeld junger Komponisten noch von einer Überwindung eingeschriebener Zuordnungen – Pop oder Klassik, Neue oder Alte Musik – entfernt ist, zeigt sich allerdings nicht nur in der Marketingabteilung von Decca, wo man die zurückliegenden augenzwinkernden Kunstblutinszenierungen Nico Muhlys eben nicht weiterdachte, sondern nun wieder mit stereotyp seriösen Schwarzweiß-Fotos handelt. Auch die Konzertveranstalter

programmierten, so Muhly, die Premiere eines zeitgenössischen Werkes – wenn überhaupt – nach wie vor, als sei es bittere Medizin, für die man im zweiten Teil des Abends mit der allseits bekannten Mozart-Symphonie oder dem Beethoven-Konzert *belohnt* wird. »Außerhalb von New York oder Berlin ist das immer noch ein großes Problem«, meint Muhly.

»Wenn man glaubt, eine gewisse Musik dem Publikum nur in homöopathischen Dosen zumuten zu können, ist es kein Wunder, dass sich die Menschen auf sie freuen wie auf den nächsten Zahnarztbesuch.«

Laut Ryan Lott dürfte dieser unerfreuliche Zustand allerdings bald der Vergangenheit angehören – nur werden dafür weder Journalisten sorgen, noch Plattenfirmen oder Konzertveranstalter. Es werden allein die Trägermedien der Gegenwart sein, die für die erwünschte Auflösung sorgen: »Aufgrund der alltäglichen Schnittstellen werden die Menschen immer offener werden für jede Art von Musik. Auf dem iPod gibt es Mos Def direkt neben Mozart. Das ist der Punkt, wo die Magie beginnt.«



Ryan Lott / Son Lux

Nico Muhly

*

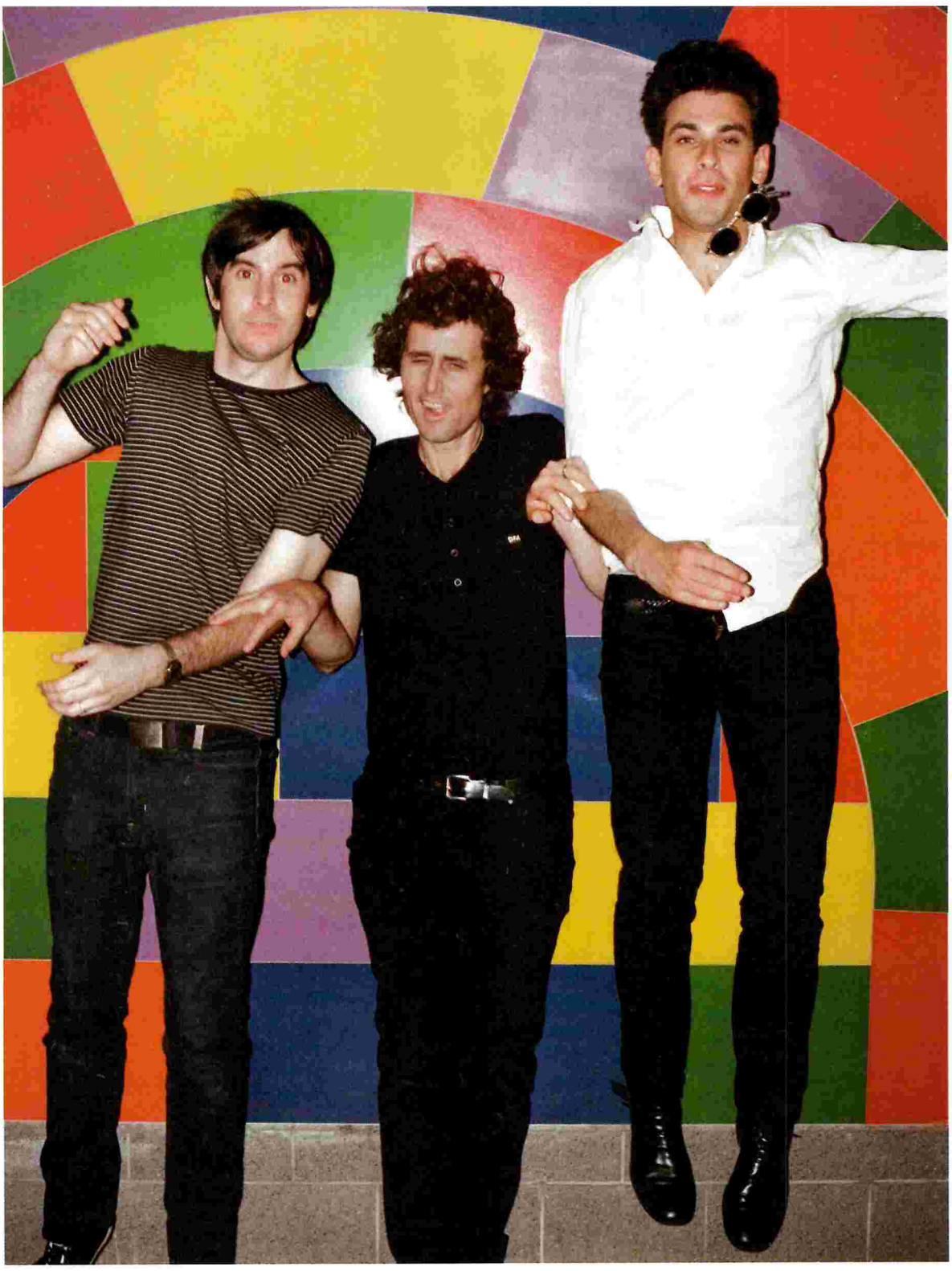
Nico Muhly
Seeing Is Believing
A Good Understanding
I Drink the Air Before Me
Decca / Universal — 21.06.11

Son Lux
We Are Rising
Anticon / Indigo — 05.08.11

T H E R A P T U R E

Euphorie hoch drei

Text – Anne Waak
Foto — Ruvan Wijesooriya



Vor neun Jahren waren THE RAPTURE mit *House of Jealous Lovers* dem Post-Punk-Revival einen Schritt voraus, und auch jetzt ruhen sich die drei New Yorker nicht einfach auf ihren Lorbeeren aus: Das neue Album der Band, *In the Grace of Your Love*, überzeugt mit Gospel-Einflüssen und einer reizvoll eigensinnigen Mischung aus Liebesdurst und Aufgekratztheit.

Als das New York Magazine im Mai den »Summer of Sax« ausrief, den es angesichts aktueller Top-Ten-Hits wie Lady Gagas *Edge of Glory* und Katy Perrys *Last Friday Night (T.G.I.F)* heraufziehen sah, fielen in der Folge auch die Namen von Musikern außerhalb der Charts: Planningtorock, Patrick Wolf und Destroyer. Sie alle verwenden auf ihren jüngsten Alben das Saxofon und stehen demnach exemplarisch für die momentan betriebene Rehabilitierung des irgendwann im Laufe der achtziger Jahre böse in Verruf geratenen Blechs. Von The Rapture oder gar James Chance war dabei keine Rede. Das bittere, manchmal schwer zu verschmerzende Los der Avantgardisten!

Denn schon im Jahr 2003 – einige Monate, nachdem sie mit *House of Jealous Lovers* einen kleinen Kuhglocken-Überhit geschaffen hatten – enthielt das zweite Album von The Rapture, *Echoes*, zwei Stücke, in denen das Saxofon losröhrte und dabei überhaupt nicht mehr nach Schulterpolstersakkos und Schmierlappenmusik klang: *I Need Your Love* und *Open up Your Heart*. Um genau zu sein, hatten The Rapture das Instrument sogar schon seit den Anfangstagen der Band im Jahr 1998 in ihren Sound eingearbeitet: »Saxofone waren zu dieser Zeit echt uncool«, erinnert sich Luke Jenner, Sänger und Gitarrist der Band. »Aber genau das war es, was uns angezogen hat. Wir wählten das Instrument, genau wie die Kuhglocke, einfach aus einer gewissen Punk-Haltung heraus, der Lust an der Kombination von widerstrebenden Elementen.« Ein anderer Einfluss, so Jenner, war der New Yorker No-Wave-Saxofonist James Chance, der ab den späten Siebzigern eine Kombination aus improvisiertem Jazz und wildem Punk spielte.

Neben diesen Saxofon-Stücken steht bis heute die übergeschnappte Cowbell-Hymne *House of Jealous Lovers* exemplarisch für eine Zeit, in der man ausgehend von den New Yorker Clubs wieder heftig zu Gitarrenmusik tanzte. Der Song hat über die Jahre nichts von seiner Kraft verloren. Das Album *Echoes* stellte eine der ersten Veröffentlichungen des New Yorker Labels DFA und gleichzeitig die Vorhut des damals massiv losrollenden Post-Punk-Revivals dar. Das drei Jahre später beim Major Universal folgende Album *Pieces of People We Love* ging ein wenig unter, und der Band ihr Bassist Matt Safer verlustig.

The Raptures Eigenart war von Anfang an ihre stark romantisch gefärbte Exaltierheit. Songwriter Luke Jenner schreibt fast ausschließlich Liebeslieder, aber solche, die auf musikalischem Überspanntsein basieren: Die Hi-Hats peitschen durch die Songs, die Gitarre flirrt wie irre, untenrum treibt der Bass die Sache an, dazu singt Jenner mit seinem angespitzten und doch brüchig herumeiernden Falsett. Auf *In the Grace of Your Love*, ihrem neuen, vierten Album, welches The Rapture nun wieder bei DFA veröffentlichen, bohrt die zum Trio geschrumpfte Band ihren Sound stilistisch auf. Luke Jenner, Vito Roccoforte und Gabriel Andruzzi nehmen sich mehr Zeit für instrumentale Passagen und neue Klangfarben: Einen hörbaren Einfluss auf die Arbeit am Album hatten alte Gospelstücke wie Reverend Robert J. Lucas' *The King and I* oder Shirley Caesars *Don't Be Afraid*, für deren Würdigung Jenner seine Stimme eigens im Kirchenchor schulte. Die Single *How Deep Is Your Love* kommt mit schön wild durcheinander singenden Chören und einem House-Piano daher, und abermals mit einem toll plärrenden Saxofon. *Blue Bird* klingt mit verhalltem Gesang und Gitarrengegniedel wie eine Mischung aus Deerhunter und Led Zeppelin und durchaus nicht so doof, wie sich das lesen mag. Es herrschen Schellenkränze, Handclaps und beseelte Euphorie, Euphorie, Euphorie! Lediglich die mit einem Akkordeon schunkelnde Filterorgie *Come Back to Me* könnte auch ein verunglückter Eurotrash-Sommerhit sein und gehört vornehm ignoriert.

Luke Jenner erklärt die der Band eigene Mischung aus Liebesdurst und Aufgekratztheit mit seiner Verehrung für die Beatles, die bekanntlich Verfasser dutzender vergnügter Liebeserklärungen waren, vor allem aber mit der Überwindung seines persönlichen Familientraumas und der daraus folgenden Überkompensation: »Ich bin ohne elterliche Zuneigung aufgewachsen und habe lange versucht herauszufinden, wie sich Liebe und Geliebtwerden anfühlen. Diese Öffnung war ein langer Prozess. Sowohl meine Großmutter als auch meine Mutter waren psychisch schwer krank, beide haben Selbstmord verübt. Das Überführen seelischer Kaputtheit in etwas Schönes wie Liebeslieder liegt mir näher als emotionales Auskotzen, wie Kurt Cobain oder Thom Yorke es tun und getan haben.«

Das Wissen um die in der Überdrehtheit der Songs liegende Tragik mag sie sofort um einiges *deeper* klingen lassen. Doch auch wenn man The Rapture lediglich als tief empfindende Lover mit ADS versteht, die einem ihre heiße Liebe beständig durch ein Megafon versichern: Mit *In the Grace of Your Love* machen sie es einem nicht übermäßig schwer, diese Zuneigung zu erwidern.

*

The Rapture
In the Grace of Your Love
DFA / Coop / Universal — 06.09.11

Das Beat- und Basswissen des britischen Dubstep ist in den USA angekommen: Mit seinem Label Fade to Mind hat der Produzent KINGDOM in Los Angeles eine Plattform geschaffen, deren Künstler wie NGUZUNGUZU oder MIKEQ in ihrem Clubsound die amerikanische Tradition des Rhythm & Blues mit verschiedenen Varianten der Bassmusik kombinieren.

N G U Z U N G U Z U / K I N G D O M / M I K E Q

Vom Blues zum Bass

Text — Jan Kedves
Foto — Ezra Rubin / Kingdom

Die Popularität des R&B-Gesangs im Kreis derjenigen, die sich früher ohne Zögern als *Indie-Hörer* beschrieben hätten, erstaunt. Die Musik ihrer aktuellen Lieblinge – von How To Dress Well bis Jamie Woon, von The Weeknd bis Frank Ocean – ist durchdrungen von genau jener Art des Vibrato und der Koloraturen, die seit der Omnipräsenz von Pop-Castingshows, deren Teilnehmer die *deepness* ihrer Gefühlswelt mit genau solchen Effekten auszudrücken versuchen, künstlerisch vollkommen diskreditiert sein müsste. Was reizt trotzdem an dieser Art des Gesangs? Einen möglichen Hinweis liefert Simon Reynolds in einem Interview, das er im Zuge seiner *Retromania*-Buchveröffentlichung dem amerikanischen Onlinemagazine The Quietus gab: Für eine distinktionsgierige Mittelschichthörerschaft werde, so Reynolds, ein Popstil häufig erst dann interessant, »when it's no longer selling anything«, sprich: wenn er seine Marktrelevanz, sein Kommerz-Odeur eingebüßt hat.

Tatsächlich orientieren sich How To Dress Well oder The Weekend weder an aktuell erfolgreichem Top-Ten-R&B à la Rihanna, den man mit seinen hochgeputschten Stampfbeats und Autotune-Glättungen ohnehin eher für Eurotrance hält, und auch nicht an den Gewinnern von Castingshows. Vielmehr berufen sie sich auf R. Kelly und Aaliyah, Künstler also, die entweder tot sind oder für ein R&B-Modell stehen, das inzwischen stark an den Rand gedrängt worden ist. R. Kelly singt bis heute seine lasziv-stöhnenden Slow-Tempo-Balladen, wie aus der Zeit gefallen. So schnell kann eine Ästhetik, die man vor einigen Jahren noch als *plastikmäßig* abgetan hat, *echt* werden. Eine klassische Retro-Erzählung (siehe Special in diesem Heft).

Doch nicht nur Songwriter und Sänger, auch junge Club-DJs und Bassmusik-Produzenten arbeiten derzeit verstärkt mit R&B-Gesang – in Form von Samples. Besonders in Los Angeles hat sich um die Künstler Nguzunguzu und Kingdom eine Szene gebildet, in der Gesang à la R. Kelly und Aaliyah nicht wegzudenken ist. Rhythmisch schöpfen Nguzunguzu, bestehend aus Daniel Pineda and Asma Maroof, und Kingdom, bürgerlich Ezra Rubin, in ihren Tracks und Edits zwar auch aus House, Cumbia, Grime und Crunk bis hin zu den angolanischen Tanzmusikstilen Kizomba und Zouk – vor allem aber bedienen sie sich der Ästhetik des britischen Dubstep. Während dort Stimmen und Gesangs-Samples meist nur in extrem verhallter, komplett entmenschlichter Bearbeitung verwendet werden – als sängen dort Gespenster (siehe Burial) – setzen Nguzunguzu und Kingdom gesampeltes R&B-Barmen, -Beben, -Hauchen und -Pressen auf eine Weise ein, die sich nur als *full on* beschreiben lässt. »Ich habe schon immer gerne R&B gehört und den größten Respekt vor den Künstlern, mit deren Musik ich arbeite. Besonders die Kollaborationen zwischen Missy Elliott, Aaliyah und Timbaland waren eine Zeit lang etwas ganz Besonderes«, sagt Kingdom, der seit einer Weile im engen Austausch mit dem stilistisch verwandten britischen Label Night Slugs und dessen Künstlern Bok Bok und Girl Unit steht und inzwischen in Los Angeles mit Fade to Mind sein eigenes Label gegründet hat.

Bis vor etwa zehn Jahren rechtfertigte sich die künstlerische Beschäftigung eines im Underground wirkenden Clubmusikproduzenten mit der Musik eines R&B-Stars eigentlich nur über einen offiziellen Remix-Auftrag bzw. durch das Geld, das dafür vom Majorlabel überwiesen wurde. Legendär die Zeiten in den Neunzigern, als ein Todd Terry pro abgespultem Mix für Soul II Soul oder Michael Jackson 50.000 Dollar bekam und damit angeblich ein eigenes Tankstellenimperium aufbaute. Mittlerweile, im Blog- und Soundcloud-Zeitalter, ist nicht nur die Unterscheidung zwischen Underground und Mainstream strittig geworden, auch die Ökonomie hat sich gewandelt. Die Produzenten machen

v.l.n.r.: Daniel Pineda und Asma Maroof (Nguzunguzu), Ezra Rubin (Kingdom)

ihre Edits und Mixe heute umsonst, im eigenen Auftrag, zur Steigerung der Online-Aufmerksamkeit, und dafür werden sie von den Majorlabels in Ruhe gelassen bzw. bislang von Unterlassungsklagen verschont. Zwar twitterte im März der mit Kingdoms Fade-to-Mind-Label assoziierte DJ und Produzent MikeQ, nachdem das führende amerikanische Magazin für elektronische Musik XLR8R einen ersten größeren Artikel über ihn gedruckt hatte: »Jetzt werde ich mir wohl neue Samples suchen müssen…« – doch sein Podcast, den er bereits einen Monat zuvor für die XLR8R-Website gemixt hatte und in dem unter anderem Fragmente von Beyoncé-, Lady-Gaga- und Willow-Smith-Songs prominent platziert sind, ist online noch immer verfügbar. Ebenso die Podcasts der letzten Monate von Nguzunguzu und Kingdom, die auf Plattformen wie oki-ni.com oder dismagazine.com gepostet wurden und Schnipsel oder gleich gesamte Vocalspuren von Brandy & Monica, Ciara und Nicki Minaj verarbeiten.

Interessant ist, dass mit MikeQ alias Michael Cox auch ein Produzent im Fade-to-Mind-Umfeld auftaucht, der ursprünglich aus einer Szene stammt, die sich in den letzten zwanzig Jahren unbeachtet vom übrigen Elektronikmusikgeschehen einen ganz eigenen House-Stil gezüchtet hat: Der New Yorker ist einer der gefragtesten DJs in der amerikanischen Vogueing- und Ballroom-Community, seine Tracks stehen ganz klar in der R&B-Tradition – womit hiermit der R&B der sechziger und siebziger Jahre gemeint ist, dessen Grenzen zu Disco fließend waren. MikeQs Musik ist strikt an den Bedürfnissen der Tänzer und Tänzerinnen ausgerichtet, die für ihre Battles in der Kategorie *Butch Queen Vogue Fem* ausreichend *fierce* Beats benötigen, häufig stellen seine Tracks Weiterentwicklungen von härteren Masters-at-Work-Produktionen wie *The Ha Dance* (1991) dar, zusätzlich akzentuiert mit lauten Crashbecken.

Wenn MikeQ, der im Herbst auf Fade to Mind seine Debüt-EP herausbringt, in einem Track beispielsweise ein Stück aus Beyoncés *Diva* sampelt, ist das ein Statement: *Diva* wäre – genauso wie Beyoncés gesamte Sasha-Fierce-Figur – ohne die Glamourtechniken und Posen, die in der Ballroom-Szene tänzerisch entwickelt wurden, undenkbar gewesen. Die Szene bespiegelt in ihrem Sound also den eigenen Einfluss auf das Chart-Geschehen, in einer Mischung aus queerem Traditionsbewusstsein und Superstar-Affirmation, die mit der Zuschreibung *Retro* komplett falsch gefasst wäre. Für Produzenten außerhalb der Community klingt es einfach gut: Neben Kingdom ist inzwischen auch Diplo auf MikeQ aufmerksam geworden und hat ihn nicht nur auf Mad-Decent-Partys gebucht, sondern ihn auch seinen 125.000 Twitter-Anhängern als »good new music« empfohlen.

Ob sich irgendwann auch zu der Musik von Nguzunguzu und Kingdom ganz spezielle Tanzstile entwickeln werden, lässt sich derzeit nicht abschätzen. Hört man sich ihre neuesten Podcasts und Tracks an, zum Beispiel den ursprünglich rein instrumentalen Nguzunguzu-Track *Timesup*, dessen Bassdrumstakkato im abgebremsten Remix von Kingdom um laszive weibliche Bedroom-Drama-Vocals ergänzt wurde, liegt aber zumindest schon eine Bezeichnung nahe: R&Bass.

*

Kingdom feat. Naomi Allen
Take Me Fool's
Gold — 26.07.11

Nguzunguzu
Timesup EP
Fade to Mind — 05.07.11

Egyptrixx
Liberation Front (*MikeQ Mix*)
Night Slugs — 30.05.11

Es müsste längst Teil des Lehrplans für Grundschüler sein, dass Deborah Harry, Rufname: Debbie, als Sängerin von BLONDIE zu den größten Musik- und Stilikonen der siebziger und achtziger Jahre gehört. Spätestens mit ihrer Rolle in David Cronenbergs *Videodrome* (1983) etablierte sich die »Godmother of New Wave« auch als Schauspielerin – kein Wunder also, wenn das »Vorspiel« anlässlich des neuen Blondie-Albums *Panic of Girls* ein wenig einer performativen Audienz gleicht: Im Berliner Hotel de Rome doziert Blondie-Gitarrist und Harrys Ex-Lebensgefährte Chris Stein (61) über musikalische Detailfragen, während Harry (66) schon mal scheinbar abwesend in der mitgebrachten Spex blättert – nur, um sich im entscheidenden Moment lebhaft einzuschalten und über ihr Fake-Französisch, die *Muppet Show* und die Rolle des Schlagzeugs im Jazz zu sprechen.

Vorspiel für

B L O N D I E

»Hillary Clinton? Sie Arschloch!«

Interview und Musikauswahl — Jan Kedves und Ralf Krämer
Fotos — Heji Shin

Sophia George
Girlie Girlie
von der Single *Girlie Girlie*
Winner — 1985

CHRIS STEIN Wir haben eine Coverversion von *Girlie Girlie* – sehr schnell und spontan – als letztes Stück für unser neues Album aufgenommen. Ich kannte den Song vorher gar nicht, ich habe ihn erst über eine Compilation von Trojan Records entdeckt, die ich im Auto hörte, als ich zu unseren Sessions ins Studio fuhr. *Girlie Girlie* ist ein fantastischer Song! Am besten gefallen mir die Lyrics. Die Frau sagt zu dem Kerl: Du bist zu feminin, zu mädchenhaft – aber eigentlich meint sie: Er hat zu viele Freundinnen. Die Bedeutung wird auf eine clevere Art auf den Kopf gestellt.
DEBBIE HARRY Wir mögen nun mal Doppeldeutigkeiten.

***Girlie Girlie* ist nicht das erste Mal, dass Blondie Reggae spielen – man denke an *The Tide Is High* von 1980.**

CS Ja, Reggae hörte ich zum ersten Mal in England, wo ich vor Blondie einige Zeit verbrachte. Das war 1973. Damals gab es das erste Reggae-Festival auf der Portobello Road, Reggae wurde immer populärer. Mich begeisterte, wie Reggae andere Arten von Popmusik herunterbricht und dann wieder rekonstruiert. Es kommt auch immer wieder vor, dass ich die Reggae-Version eines Songs lieber mag als das Original. Zum Beispiel Paul Davidsons Version von *Midnight Rider*. Dieser Song von den Allman Brothers ist okay, aber Davidsons Version ist viel besser.

Kam es Ihnen denn von Anfang an natürlich vor, selbst Reggae zu spielen?

DH Überhaupt nicht, es brauchte eine Weile, bis wir den Groove raushatten. Vor allem für Clem Burke, unseren Schlagzeuger, war es seltsam. Reggae funktioniert ja rhythmisch total anders als Punk oder New Wave. Wir mussten uns erst mal locker machen. Wir haben sogar einmal versucht, aus *Heart of Glass* einen Reggaesong zu machen. Das funktionierte aber wirklich nicht.

Blondie
Le Bleu
aus dem Album *Panic of Girls*
Parlophone — 2011

CS Ich habe mich in den letzten Jahren mehr und mehr mit den Chansons von Serge Gainsbourg und Jacques Brel beschäftigt. In diese Richtung sollte *Le Bleu* gehen. Um den Song perfekt zu machen, habe ich ihn einem Freund aus Paris geschickt, Gilles Riberolles. Er hat ihn auseinandergenommen, neu zusammengesetzt und dazu die Lyrics geschrieben. Gilles arbeitete früher als Redakteur beim französischen Rockmagazin *Best*, und er spielte in der Band Casino Music, für die ich 1979 ein Album produziert habe, *Amour Sauvage*. Es ist damals auf ZE Records erschienen.

Was hat es mit Ihrer Affinität für die französische Sprache auf sich? Schon die zweite Blondie-Single, *Denis*, war 1978 zum Teil auf Französisch gesungen.

CS Richtig – dabei können wir überhaupt kein Französisch! Wir sind *fucking stupid Americans*! Wenn's hochkommt, sprechen wir ein paar Worte Spanisch, mehr nicht. Die französische Sprache klingt für uns aber sehr verlockend, auch wenn wir kein Wort verstehen.
DH Bei den französischen Zeilen in *Denis* hatten wir damals Hilfe von französischen Freunden, die in New York lebten. Sie brachten mir auch die Aussprache bei. Es gibt zwar viele Parallelen zwischen der englischen und der französischen Sprache, aber die Betonungen sind doch sehr verschieden.

Auffällig ist, dass Sie sich für *Le Bleu* die softe, romantische Spielart des französischen Chansons zum Vorbild genommen haben. Sie hätten auch härter, aggressiver singen können, wie Edith Piaf.

DH Oh nein, es wäre ein großer Fehler, wenn ich versuchen würde, die Piaf zu imitieren! Marion Cotillard, die Edith Piaf vor einigen Jahren in *La vie en rose* gespielt hat, hat das wunderbar hinbekommen. Aber Piaf hatte eine völlig andere Stimmlage als ich. Wenn ich versuchen würde, zu singen wie sie, würde mir ständig meine Zunge in die Quere kommen.

The Wind In The Willows
My Uncle Used to Love Me But She Died
aus dem Album *The Wind in the Willows*
Capitol Records — 1968

DH *(verzieht das Gesicht)* Sind das Wind in the Willows?

Das war Ihre erste Band. Welche Erinnerungen haben Sie daran und an diesen Song?

DH Ich erinnere mich an ein paar komische Tage in den RCA-Studios, als wir versuchten, einen Plattenvertrag zu bekommen. Wir produzierten die Demoversion dieses Songs mit einem Toningenieur, der viel mit Johnny Cash und anderen Country-Musikern gearbeitet hatte. Als wir den Gesang aufnahmen, mischte er so viel Hall hinzu, dass ein richtiger Country-Sound dabei herauskam. Wir waren alle geschockt!

Das war das erste Mal, dass Sie im Studio waren?

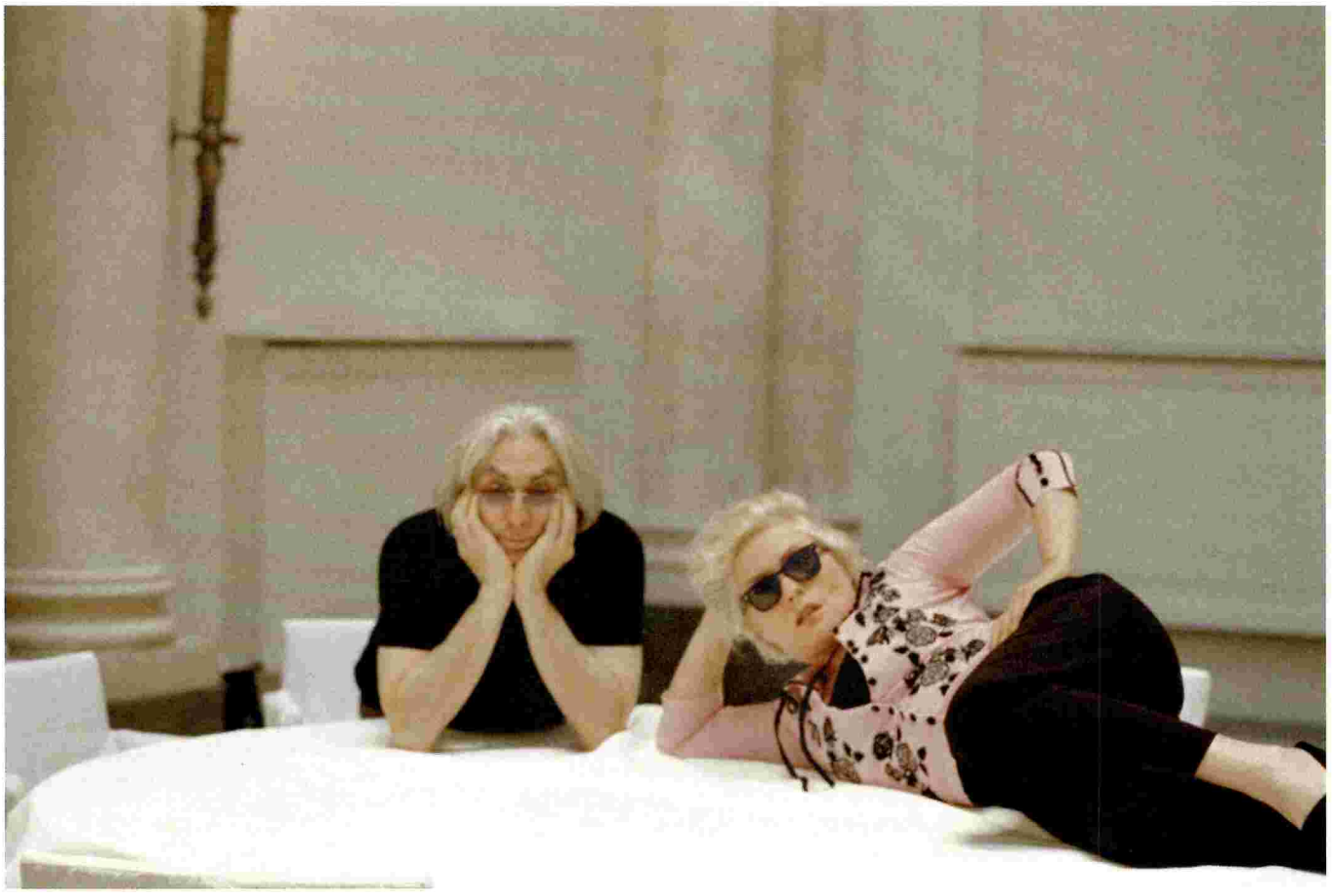
DH Wahrscheinlich, ja.
CS Hat Artie Kornfeld [Produzent und ein Jahr später Promoter des Woodstock-Festivals] das schon produziert?
DH Kann sein. Wir nahmen den Song jedenfalls in einem kleinen Studio in der 48. Straße auf – dort, wo die ganzen Läden für Musikinstrumente sind.

***My Uncle Used to Love Me But She Died* ist von Roger Miller, der mit *King of the Road* einen großen Hit hatte. Wie kamen Sie auf diesen Song mit diesem bemerkenswerten Titel?**

DH Ach, das war einfach nur eine Blödelei. Ein *goofy* Song. Es gab damals in diesen Country-Hippie-Songs ja häufig seltsame, lustige Wendungen.
CS Wie *A Boy Named Sue*.

Was ist aus den anderen Bandmitgliedern von The Wind In The Willows geworden?

DH Ich weiß nicht. Ich glaube, der Bandleader Paul ist Philosophie-Professor. Er stand schon als Student auf Heidegger und andere deutsche Philosophen.
Er war sogar Deutscher, glaube ich. Sein Nachname ist Klein. Paul Klein. Der Gitarrist Peter Britten hat eine sehr gute Highschool-Freundin von mir geheiratet,



sie sind nun geschieden. Er ist ein klassisch orientierter Flamenco-Gitarrist und macht viele Soloauftritte. Alle haben sich etwas auseinandergelebt. Wayne Kirby, der Bassist, ist auch Lehrer, Musiklehrer wahrscheinlich. In Ashville, North Carolina. Das waren ja alles gut ausgebildete Musiker in der Band damals. Bis auf mich.

Es ist nicht sehr bekannt, dass Deborah Harry einmal Hippie-Musik gemacht hat.

DH Gott sei Dank!

Die Haut feat. Debbie Harry
Don't Cross My Mind
aus dem Album *Head On*
What's So Funny About — 1992

CS Ist das deine Stimme, Debbie? Tolles Stück, aber es ist nicht von Blondie. Mit wem hast du das aufgenommen?
DH Hmm. Keine Ahnung.

Es ist die Band Die Haut aus Berlin.

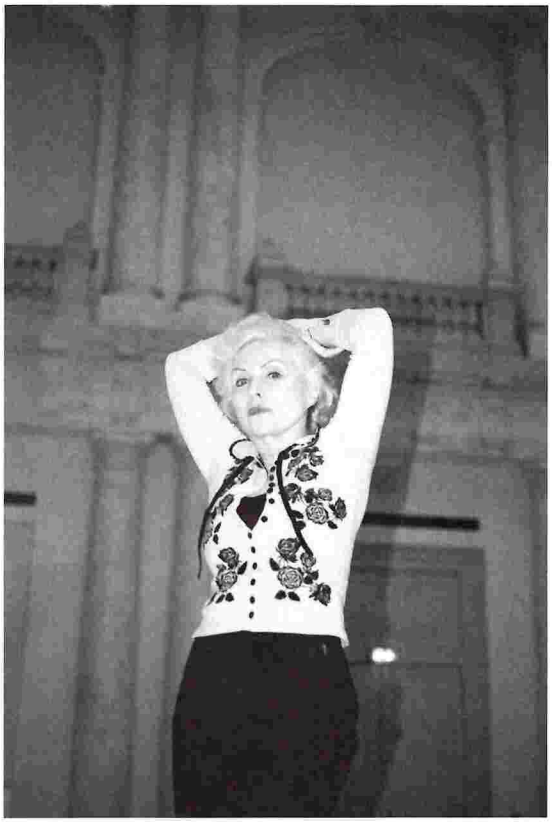
DH Ach, natürlich. Ich erinnere mich: Ein Freund in New York sagte mir, ich solle mir mal Die Haut aus Berlin anhören, das sei eine tolle Band, die würden gern ein Stück mit mir aufnehmen. Die Haut schickten mir dann den Track, und ich habe die Vocals in New York aufgenommen. Jemand kam, baute eine Gesangskabine auf, und da stellte ich mich dann kurz rein. Ich war nicht mit der Band im Studio.

Sie scheinen Spaß an Kooperationen zu haben: Ihre Stimme ist auch auf Stücken der Thompson Twins, der Jazz Passengers, Franz Ferdinand und vielen anderen Bands zu hören.

DH Sie meinen, ich diskriminiere nicht? So könnte man es sagen. Viele dieser Anfragen werden eben über Freunde an mich herangetragen, sie empfehlen mir etwas, und ihrem Urteil vertraue ich dann.

Der Gründer von Die Haut, Christoph Dreher – er ist heute Filmprofessor –, sagt, Debbie Harry sei der Typ guter Kumpel – jemand, der einen nach einer langen Nacht noch nach Hause fährt. Anders als Patti Smith.

DH Das ist nett. Aber woher will Christoph das wissen? Wir haben uns nie getroffen.
CS Kann denn Patti überhaupt Auto fahren? Sie hat doch gar keinen Führerschein!



DH Doch, natürlich hat Patti einen Führerschein.
CS Debbie jedenfalls ist eine wirklich gute Autofahrerin – stimmt's, Debbie?
DH Stimmt, ich liebe Autofahren. Mein Auto ist meine Zufluchtsstätte, mein Kultraum. Ein Heiligtum!
CS Wir Amerikaner haben bekanntlich ein sehr intensives Verhältnis zu unseren Autos. Haben Sie sich jemals gefragt, warum es in den USA überall Graffiti gibt, nur auf Autos nicht? Die Antwort ist: Weil man dafür ermordet werden würde.
DH Mir egal. Ich trete einfach aufs Gaspedal. Ich drehe das Radio auf und fahre einfach geradeaus.

Man darf sich also vorstellen, wie Debbie Harry in New York an einer Ampel steht, ihren Arm aus dem Fenster hängt und laut einen Lady-Gaga-Song mitsingt?

DH Und jemand wirft mir ein Ei an den Kopf? Absolut!
CS Wir kennen übrigens Judas! Ich meine Norman Reedus, den Schauspieler, der in dem Lady-Gaga-Video *Judas* die Rolle des Judas spielt.
DH Ich habe mit Norman in den Neunzigern in einem Film gespielt, *Six Ways to Sunday*. Am Ende werde ich erhängt – von Norman. Er bringt meine Leiche nach Florida, in einem Bus. Das fand ich damals sehr lustig. Adrien Brody hat in dem Film auch mitgespielt.

CS Adrien Brody sollte als Osama Bin Laden gecastet werden – für die Verfilmung des Lebens von Bin Laden, die garantiert bald auf uns zukommen wird. Und Matt Damon sollte den Navy Seal spielen, der ihn ermordet hat.
DH Meine Güte, Chris!

Sie könnten in dieser Verfilmung auch mitspielen.

DH Wer, ich?

Sie wären perfekt als Hillary Clinton.

DH Hillary Clinton? Sie Arschloch!

Kermit The Frog
& Debbie Harry
The Rainbow Connection
aus Folge 509 der *Muppet Show*
ITV — 1981

DH *(schmunzelt)* Also eins muss ich ja sagen: Dieser Song ist wirklich gut. Er bleibt im Kopf hängen und transportiert ein Gefühl, für das ich eigentlich gar nicht stehe: diese Süße, diese Lieblichkeit!

***The Rainbow Connection* klingt wie aus dem Great American Songbook, oder als könne Cole Porter den Song geschrieben haben.**

DH Ja, dabei ist er speziell für die *Muppet Show* geschrieben worden. Ich glaube, Jim Henson hat ihn gesungen.
CS Es gibt auch einige Coverversionen von dem Stück.

Sogar von Justin Timberlake.

DH Ernsthaft?
CS Da fällt mir ein: Ich habe auf YouTube letztens ein Video von Justin Timberlake gesehen, wie er mit Kylie Minogue unseren Blondie-Song *Rapture* singt.
DH Und Kylie rappt meinen Part? Bäh!
CS Ja, viel zu theatralisch.

Wie sind Sie 1981 als Stargast in die *Muppet Show* gekommen?

DH Gute Frage. Ich weiß, dass ich damals jedenfalls kein Fan der Muppets war. Sie waren mir viel zu populär und lieb. Aber eines Tages schaltete ich den Fernseher ein und sah Dizzie Gillespie in der *Muppet Show*, wie er mit seiner verbogenen Trompete und seinen prallen Backen spielte. Da dachte ich: Wow, wenn sie Dizzie Gillespie fragen und er sogar noch mitmacht – dann kann ich das auch.
CS War ich bei dem Dreh nicht sogar dabei? Ich erinnere mich jedenfalls, dass du mit der Muppet-Punk-Band *Call Me* gespielt hast. Und ich habe ein Foto von dir in der grünen Froschpfadfinder-Ehrenuniform. Für Leute wie uns, die auf Doppeldeutigkeiten stehen, war die Muppet Show natürlich ein großer Spaß. Die Witze funktionieren fast immer auf zwei Ebenen – wo die Kinder unschuldig lachen, verstehen die Erwachsenen längst den anzüglichen Subtext.

Chic
My Forbidden Lover
aus dem Album *Risqué*
Atlantic — 1979

Es heißt, Sie beide hätten 1978 Nile Rogers von Chic zum ersten Mal nach Uptown zu einer Hiphop-Party mitgenommen. Stimmt das?

CS Das ist gut möglich. Die Rap-Szene in Uptown entwickelte sich zeitlich parallel zu unserer CBGB's-Szene in Downtown. Als wir zum ersten Mal nach Uptown zu einer Hiphop-Party fuhren, war das sehr aufregend für uns. Das muss um '77 gewesen sein. Nile Rogers lernten wir aber erst ein wenig später kennen. Ich weiß noch, dass er damals sehr auf Devo abfuhr. Ein R&B-Musiker, der Punk toll findet – würde man gar nicht denken!

Was für Erinnerungen haben Sie an Chic?

DH Die Chemie zwischen Bernard Edwards und Nile war phänomenal. Wie die beiden zusammenspielten – so etwas habe ich nie wieder gesehen!
Ein absolut synchronisiertes Zeitgefühl. Tony Thompson, der Drummer von Chic, brauchte da gar nicht mehr viel zu machen. Im Grunde war er ein Drummer, wie man ihn im Jazz kennt: Im Jazz gibt ja nicht der Schlagzeuger das Tempo vor, sondern der Bassist. Das Schlagzeug sorgt nur zwischendurch für die Akzente und Ausfüllungen. Genau so war es bei Bernard und Nile: Die beiden hatten ihren speziellen Groove, Bernard bestimmte das Tempo, und Tony trommelte dazu *all over the place*.
CS Wir stellten das fest, als wir einmal versuchten, einen Remix eines Songs von Debbies Soloalbum *Koo Koo* zu machen. Das hatten Chic ja 1981 für sie produziert. Wir separierten die Spuren, aber es war schlicht unmöglich, Tonys Schlagzeugspur mit unseren Synthesizern zu synchronisieren. Das Tempo schwankte viel zu stark!

Ihr Blondie-Hit *Rapture* klang 1980, als sei er von Chic produziert worden.

CS Dabei hat Mike Chapman *Rapture* produziert. Das Ziel bei dem Stück war natürlich, so gut es geht den Sound von Chic zu kopieren – denn es sollte ja um Rap gehen, und damals basierte in New York jeder Rap auf *Good Times* von Chic.
DH Alle Rapper kannten Chic in- und auswendig. Und die DJs verwandten Chic-Platten für ihre Mixe und Scratches.

Wie waren die Reaktionen, als Sie *Rapture* veröffentlichten – und zum ersten Mal eine weiße Popsängerin rappte?

CS Toll! Natürlich gab es ein Jahr zuvor schon *Rapper's Delight*, aber *Rapture* war für viele Mainstream-Leute der erste Rap-Song, den sie hörten. Der zweite kam kurz drauf von einer Gruppe namens The Afternoon Delights und hieß *General Hospi-Tale* – ein Rap über Seifenopern. Da hieß es: »I just can't cope without my soap«. Es ging um die Fernsehserie *General Hospital*. Der Song war 1981 in den Charts, ist aber später völlig in Vergessenheit geraten.

Zu Recht, vermutlich.

CS Ja. Aber an *Rapture* erinnern sich heute auch Rapper noch gern. Die Leute vom Wu-Tang Clan zum Beispiel haben gesagt, *Rapture* sei der erste Rap-Song gewesen, den sie gehört haben. Ein großes Kompliment für uns. Jeder einzelne Plattenfirmenmitarbeiter, mit dem ich mich

damals über Rap unterhielt, sagte, Rap würde wieder verschwinden, das sei nur eine vorübergehende Mode. So kann man sich täuschen!

Ramones
Blitzkrieg Bop
aus dem Album *Ramones*
Sire — 1976

CS Ja, so etwas passierte dort ständig. Die Ramones im CBGB's spielen zu sehen, war wirklich großartig. Sie waren unglaublich laut. Und dabei unglaublich ironisch.

DH Aber trotzdem absolut ernst, in allem was sie taten.

CS Ja, sie trieben den Ernst dermaßen auf die Spitze, dass es schon wieder schwer festzustellen war, ob sie es wirklich ernst meinten. Wenn einer von ihnen einen Fehler machte, konnte es passieren, dass sie mitten im Song aufhörten und sich gegenseitig minutenlang anschrieen.

CS In der Originalaufnahme von *Blitzkrieg Bop* waren die Gitarren auf die eine Seite gemischt und der Bass auf die andere. Das hörte sich sehr merkwürdig an. Und der Mix war stark komprimiert – Craig Leon, der Produzent, fuhr total auf Kompression ab. Er produzierte ja 1976 auch unser erstes Album. Für Craig gab es eigentlich gar nichts anderes, nur Kompression!

Die Ramones wurden wie Blondie zum Synonym des CBGB's. Thurston Moore von Sonic Youth sagt, in diesem Club habe er sich wie Alice im Wunderland gefühlt – bis ihm jemand eine Bierflasche über dem Kopf zerschlug.

Bezieht sich *D-Day*, der erste Song auf Ihrem neuen Album, auf *Blitzkrieg Bop*? Ist das eine verspielte Punk-Adaption von Weltkriegsbegriffen?

CS Darüber habe ich noch nie nachgedacht.

Immerhin heißt Ihre Band Blondie.

CS Schon klar, Hitlers Hund. Ein Freund von mir handelt mit Memorabilia aus dem Dritten Reich, er hat einmal versucht, mir ein Foto von diesem Hund zu besorgen – ein Foto, auf das Hitler den Namen Blondie geschrieben hat. Ohne Erfolg. Unser Name kommt aber gar nicht daher. Es ging damals vielmehr um Debbies Haare – und um die Trucker, die ihr auf der Straße immer »Hey, Blondie« hinterherriefen.

DH Wie in einem Comic.

Auch *D-Day* bezieht sich nicht auf den Zweiten Weltkrieg, sondern eigentlich nur auf meinen Namen. D-Day, das heißt soviel wie: Das ist mein Tag. Debbie-Tag. Ich bin bereit zur Invasion.

Wen wollen Sie erobern?

DH Egal. Hauptsache Einmarsch.

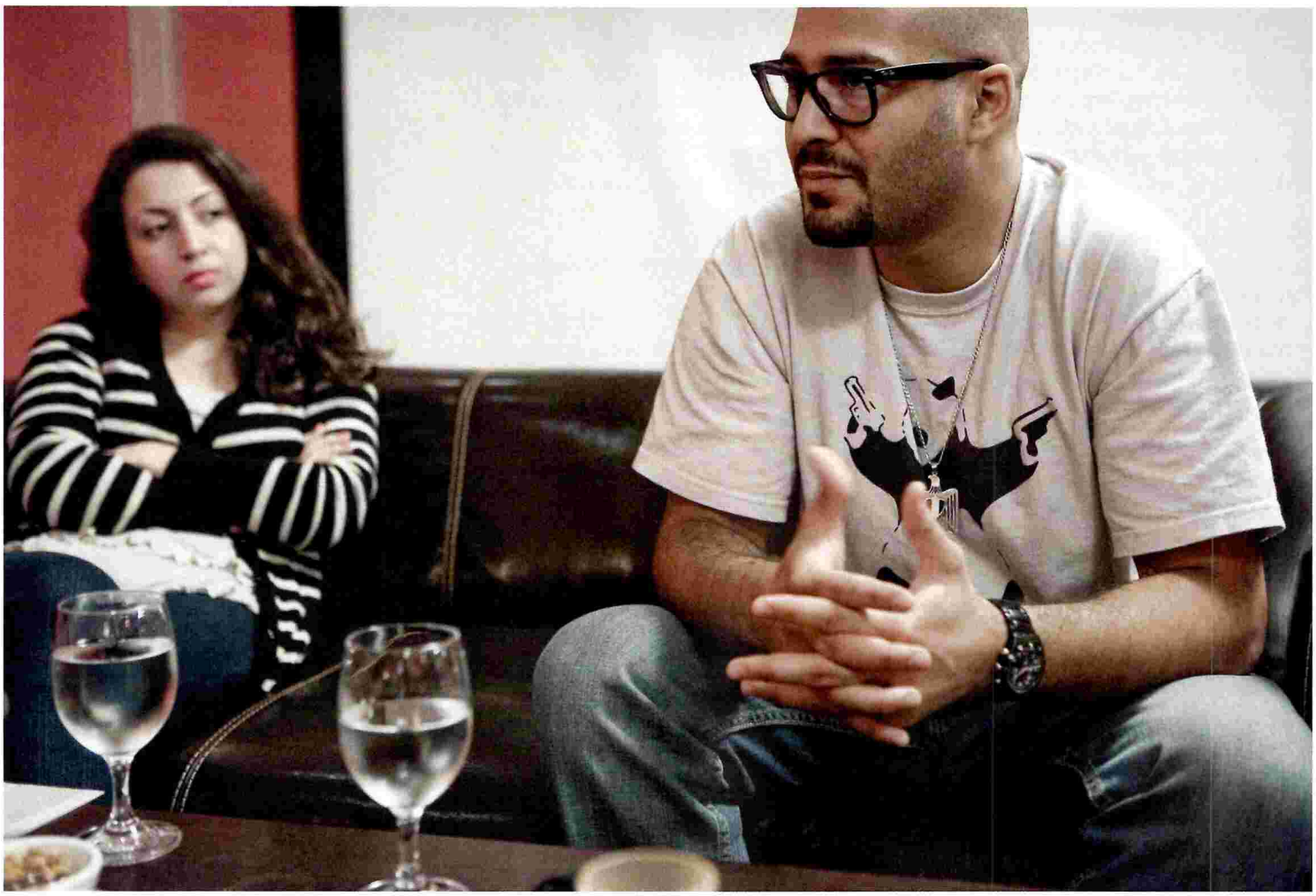
*

Blondie
Panic of Girls
Parlophone / EMI — 15.07.11

D E E B / H E N D H A M M A M

»Gott verändert die Gesellschaft nicht…«

Interview — Hartwig Vens
Fotos — Jon Adrie Hoekstra



Vor gut einem Jahr schrieb die damals 22-jährige Studentin HEND HAMMAM ihr Gedicht *Brief an den Präsidenten der Republik* und trat damit auf die Open-Mic-Bühnen von Kairo. Das Ziel, das Land vom Tyrannen Mubarak zu befreien, war damals illusorisch, das Gedicht eine mit dem Mut der Verzweiflung vorgebrachte Sehnsuchtsfantasie, die öffentlich vorzutragen man angesichts des ägyptischen Zensur- und Polizeiapparats als heroisch bezeichnen kann.
Am 11. Februar gelang es dem ägyptischen Volk, diese Fantasie zu verwirklichen: 18 Tage dauerten die Proteste, nachdem eine über die sozialen Netzwerke mobilisierte Bewegung für den 25. Januar einen *Tag des Zorns* ausgerufen hatte.

Genauso wie Hend Hammam war Ende Juni auch der 26-jährige ägyptische Hiphop-MC DEEB zu Gast beim Berliner Poesiefestival. Dort berichteten beide, welche Bedeutung die Entfesselung des gesprochenen Wortes für die Menschen in Ägypten hat – und wie nun um die Revolution und deren emanzipatorische Perspektive gerungen wird. Islamismus und Nationalismus haben ihr Gefahrenpotential schon manifest angedeutet. Und die Angst vor einer Wiederauflage der Militärdiktatur in neuem Gewande hat die Camps auf dem Tahir-Platz wiedererstehen lassen.

Hend Hammam und Deeb blicken unterschiedlich in die Zukunft: Hammam kämpft um eine neue Moral, um Tugend und Bescheidenheit im Einklang mit dem Codex der Anständigkeit und den islamischen Werten. Deeb hingegen, der einen großen Teil seiner Kindheit außerhalb Ägyptens verbracht hat, äußert sich deutlich unpathetischer, wesentlich säkular und libertär. Beide kennen und schätzen sich von den Open-Mic-Bühnen Kairos. Und noch dominieren bei beiden Stolz und Freude über die errungene Chance auf eine bessere Zukunft.

Auch nach der Revolution von 1952, die von Gamal Abdel Nasser angeführt wurde und die ägyptische Monarchie stürzte, schlug sich die nationale Aufbruchstimmung kulturell nieder. Wie inspiriert Sie die revolutionär gestimmte Musik und Poesie der damaligen Zeit? Sie nennen als wichtigen Einfluss zum Beispiel den Cartoonisten und Dichter Salah Jahin.

HEND HAMMAM Ja, wenn man die Gedichte liest, die damals geschrieben wurden, erscheinen sie sehr passend für die Aufbruchstimmung, die es jetzt in Ägypten gibt. Salah Jahin war eine sehr sarkastische, humorvolle Person und hat die Alltagssprache in die ägyptische Literatur getragen. Die Unterscheidung zwischen Kunst- und Umgangssprache war unwichtig für ihn. Er schrieb Stücke für Puppentheater und hatte ein Faible für Popkultur und urbane Folklore. Er war auf eine gute Art volkstümlich.

DEEB Ich möchte auch einen anderen erwähnen: Sheikh Imam. Er war ein revolutionärer Komponist und Sänger und während des Nasser-Regimes lange Zeit im Gefängnis. Er trat meist im Duett mit dem Dichter Ahmed Fouad Negm auf. Es gab schon damals eine Art von Open-Mic-Bühnen, wo Oud gespielt wurde. Dort trugen die beiden ihre ungeschminkten Texte über die Regierung und die Verhältnisse vor. Wir reden von den sechziger Jahren, als Nasser das Land kontrollierte und allgemeine Zensur herrschte. Die Dinge, über die Sheikh Imam sang, passen immer noch auf die Situation, wie sie vor der Revolution herrschte. Bis dahin hatte sich nichts verändert.

HH Viele der Gedichte und Lieder von damals wurden im vergangenen Jahr auf dem Tahir-Platz in Kairo gesungen.

DEEB Es gab eine Bühne auf dem Tahir, wo viel nationale Musik gespielt wurde, eben auch nationalistische Musik aus der Nasser-Revolution, viele Kriegslieder aus den 67er- und 73er-Kriegen gegen Israel. Darüber wurde versucht, eine Stimmung des Nationalstolzes, der nationalen Einheit zu erzeugen. Es wurde viel von Sheikh Imam gespielt, und natürlich auch von Abdel Halim.

Der Nasser-Nationalismus oder -Patriotismus gilt als ziemlich übersteigert.

DEEB Ja, er war übersteigert, es war Gehirnwäsche, Propaganda. Ich meine: Wie kann jemand stolz auf seine Herkunft sein, wenn es jede Menge Armut gibt, Mangel an Bildung, Mangel an Kultur. Warum sollte ich stolz sein, worauf? Auf den Niedergang meines Landes? Es war ein großer Widerspruch zur Realität.

Sind Sie, Hend Hammam, in Berührung mit der Zensur gekommen?

HH Ja. Jede Art von Schreiben, auch Versammlungen von Künstlern unterlagen der Zensur. Trotzdem haben wir nicht aufgehört zu schreiben oder uns mit anderen Künstlern zu treffen. Ich selbst habe vieles von dem, was ich schrieb, zu veröffentlichen versucht, aber die Zeitungen wiesen mich ab, weil meine Texte systemkritisch waren. Sie lehnten alles ab.

Wie passierte das? Sagte man Ihnen, Ihr Gedicht sei empörend, ungeheuerlich?

HH Nein, sie riefen einfach nicht zurück. Oder sie sagten mir, dass sie mich zurückrufen, taten es dann aber nicht. Ich weiß, dass es an der Zensur lag.

Wann haben Sie mit dem Schreiben begonnen?

HH Vor einem Jahr; aus Wut. Ich wollte die Aufmerksamkeit auf die politische Situation lenken und den Leuten bewusst machen, was um sie herum geschieht.

Damals veröffentlichten Sie den *Brief an den Präsidenten der Republik* – mit den Zeilen: »Unser Land wurde in Ihrer Amtszeit zerstört / Ihr Volk ist hungrig, es frisst schon von der Erde / Die Zukunft unserer Kinder liegt im Nebel verborgen / Nur der Betrüger ist heute bei uns erfolgreich«.

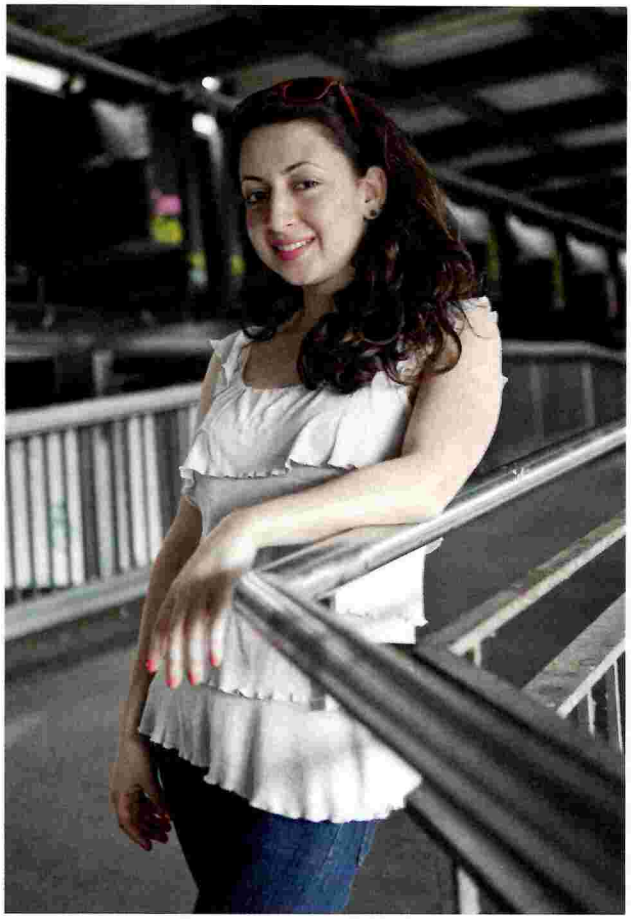
HH Ich hatte davor schon einiges geschrieben. Aber diesen Text wollte ich unbedingt veröffentlichen. Ich wollte, dass *er* ihn liest. Mein Ziel war Mubarak, nicht bloß die Allgemeinheit.

Sie, Deeb, waren damals schon einige Jahre als Künstler aktiv.

DEEB Ich bin zwar in Ägypten geboren und aufgewachsen, ging aber mit meiner Familie ins Ausland, als ich sieben Jahre alt war. Acht Jahre verbrachte ich am Persischen Golf. Während dieser Zeit lernte ich auch Hiphop kennen und fing aus Spaß an zu rappen. Als ich vor sechs Jahren zurück nach Ägypten kam, mit 20, bekam ich erst mal einen Kulturschock – von meiner eigenen Kultur. Normalerweise hat man einen Kulturschock von einer fremden Kultur. Ich aber kannte meine Heimat nur aus den Sommerferien und hatte so ein Idealbild von Ägypten im Kopf: große Nation, kulturelles Drehkreuz, liberale Gesellschaft. Mein Vater sagte zwar immer, Mubarak sei ein Bastard, aber ich kapierte das damals noch nicht. Hiphop ist für mich seit jeher die Musikform, in der man aussprechen kann, was immer man will. Sobald ich einen Sinn für die politische Situation im Land bekam, wurde Hiphop zu dem Medium, in dem ich meine Meinung und Kritik äußern konnte.

Was beeindruckte Sie nach Ihrer Rückkehr am meisten, in negativer Hinsicht?

DEEB Als ich 2005 zurückkam, fanden gerade Wahlen statt. Es war die Zeit, in der die Muslimbrüder wieder auf der Bühne erschienen und mit 88 Sitzen ins Parlament einzogen, das erste Mal in der Geschichte. Mubarak nahm alle möglichen Manipulationen vor, ließ Wahlurnen in den Nil werfen und dergleichen. Es war der richtige Zeitpunkt zurückzukommen, eine sehr aktive Zeit. Ich hatte das Gefühl: Ich muss die Leute aufrütteln und sie an die guten alten Zeiten erinnern, als Ägypten eine große Nation war. Ich verwandte dafür auch popkulturelle Referenzen. Ich sprach zum Beispiel über den bekannten Sportkommentator Medhat Shalab.



Oder über die Habibi-Musik, flache Hochglanz-Liebeslieder, die nichts von den gesellschaftlichen Zuständen widerspiegeln. Ich finde, die Kunst sollte die Gesellschaft reflektieren, und die Musik, die wir im alten Regime hatten, hat das nicht getan. Das habe ich attackiert.

Welche Hiphop-Künstler waren wichtig für Sie?

DEEB Ägyptischer Hiphop ist ziemlich jung, also kam die meiste Inspiration aus dem Westen. Common, Talib Kweli, MF Doom, Mos Def. Künstler, die über Widerstand, Gleichheit, Anti-Diskriminierung sprachen. Man könnte sagen, ich mache Conscious Rap mit einem sarkastischen Ansatz. Womit sich wieder bei Salah Jahin anknüpfen lässt, denn er war auch sehr sarkastisch. Hiphop aus den arabischen Ländern habe ich erst kennengelernt, nachdem ich selbst Teil der Hiphop-Szene geworden war. Inzwischen kenne ich Leute aus allen arabischen Ländern, von Marokko bis Irak. Mit vielen von ihnen habe ich auch schon zusammengearbeitet.

Wie haben Sie beide sich kennengelernt?

HH Open Mics. Wir haben am *Project Yourself*-Open Mic teilgenommen. Die Open-Mic-Szene läuft gerade heiß in Kairo. Vor der Revolution gab es sie auch schon, aber seit dem Umsturz gibt es einen regelrechten Boom.
DEEB Die Angst ist weg. Es gibt keinen Deckel mehr, man kann frei sprechen, über alles, was man will. Die Menschen machen sich Sorgen darüber, was mit ihrer Revolution passiert. Man merkt das bei den Open Mics: Jeder will wissen, was die anderen denken. Es gibt eine Menge positiver Energie: »Okay, Leute, jetzt ist die Zeit, unsere Nation zu bauen.« Es beruhigt einen, andere Schreiber und Künstler zu erleben, die sich auch Gedanken machen.

Lassen Sie uns über die Tage der Revolution sprechen. Wie haben Sie sich angeschlossen?

HH Um ehrlich zu sein: Zu Beginn glaubte keiner daran. Niemand hielt für möglich, dass es irgendeine Veränderung geben würde. Als aber plötzlich jeder auf die Straße ging, war ich sehr aufgeregt und wollte dabei sein. Meine Familie war jedoch besorgt und entschied, die Stadt zu verlassen. So konnte ich an der Revolution in der Anfangsphase nicht teilnehmen. Ich war sehr wütend und stritt fortwährend mit meinen Eltern. Als ich dann zurückkam, ging ich endlich zum Tahir-Platz. In den letzten drei Tagen, bevor Mubarak zurücktrat, war ich dabei.

Und Sie, Deeb?

DEEB Ich habe meinen Eltern nicht gesagt, dass ich hingehen würde. Ich wusste genau, dass sie sich große Sorgen machen würden. Am Tag vor dem 25. Januar redeten wir darüber im Büro. Jeder wusste über Facebook von dem Protestaufruf: »Gehst du hin?« »Ja, warum nicht.« »Meinst du, dass irgendwas passiert?« »Ich weiß nicht, wir werden sehen.« Am 25. Januar gab es dann um 12 Uhr mittags die Nachricht: »Ein paar hundert Demonstranten versammeln sich auf dem Tahir-Platz.« Ich fuhr hin, kam aus der U-Bahn auf den Tahir und sah die Polizisten, aufgereiht und in schwarzer Uniform, und auf der anderen Seite die Demonstranten. Es waren nicht viele, vielleicht 200 oder 300. Ich machte Fotos. Plötzlich fingen die Menschen an zu drücken. Und die Cops wichen zurück. So etwas hatte ich noch nie in meinem Leben gesehen! Das Adrenalin schoss durch meinen Körper, und ich spürte: Das ist es! Das ist der Zeitpunkt! Und dann ist noch etwas geschehen, was mich sehr beeindruckt hat: Ich hatte bei der Demonstration meine Brieftasche verloren, als ich vor Polizisten flüchtete, die Steine auf Demonstranten warfen. Also fragte ich herum, ob sie jemand gefunden hätte. Die Leute sagten: »Nein, sorry, Mann, tut mir leid.« Aber noch am selben Tag, am 25. Januar, bekam ich einen Anruf: »Jemand hat deine Brieftasche gefunden und möchte sie dir zurückgeben.«
BEIDE So etwas wäre vorher niemals passiert!
DEEB Vorher gab es kein Gefühl der Zusammengehörigkeit.

Die Geschichte erinnert an die Fernsehbilder von den Demonstranten, die mit ihren Besen den Platz sauberfegen.

DEEB Ja, jeder hatte plötzlich das Gefühl: Der Tahir ist mein Zuhause. Vorher dachte man: Was kümmert es mich, ob die Straße sauber ist oder nicht? Es gab keine nationale Identität.
HH Sie hatten das getötet in uns.

Waren die Ereignisse sofort Inspiration für Sie? Sind Sie nach Hause gegangen und haben ein Gedicht darüber geschrieben?

HH Meine Gefühle waren sehr widersprüchlich: Ich war glücklich, gleichzeitig sehr traurig, angstvoll, aber auch bestärkt. Der Tag, an dem ich zu schreiben begann, war der, an dem Mubarak zurücktrat. Ich nahm mir ein Blatt Papier und begann ein Gedicht an Ägypten zu schreiben, für die Mütter der Märtyrer.

Außerhalb des Kontextes der Revolution und Ägyptens liest sich dieses Gedicht befremdlich: die Mütter der Märtyrer, die sich freuen sollen. »Helden stehen Schlange auf dem Weg zum Tod.« Das iranische Regime und gewalttätige fundamental-islamistische Gruppen haben den Shahid, den Märtyrer, dermaßen glorifiziert, dass solche Worte ziemlich problematisch klingen. Haben Sie dafür Verständnis?

HH In unserer Religion kommen die Märtyrer nun mal normalerweise in den Himmel. Wir wissen, dass der, der sich geopfert hat, an einem besseren Ort ist.

Dieses Gedicht war also religiös inspiriert?

HH Ja, genau.

Kann man sagen, dass momentan ein patriotischer Geist herrscht? Der Wille, ein neues Ägypten aufzubauen?

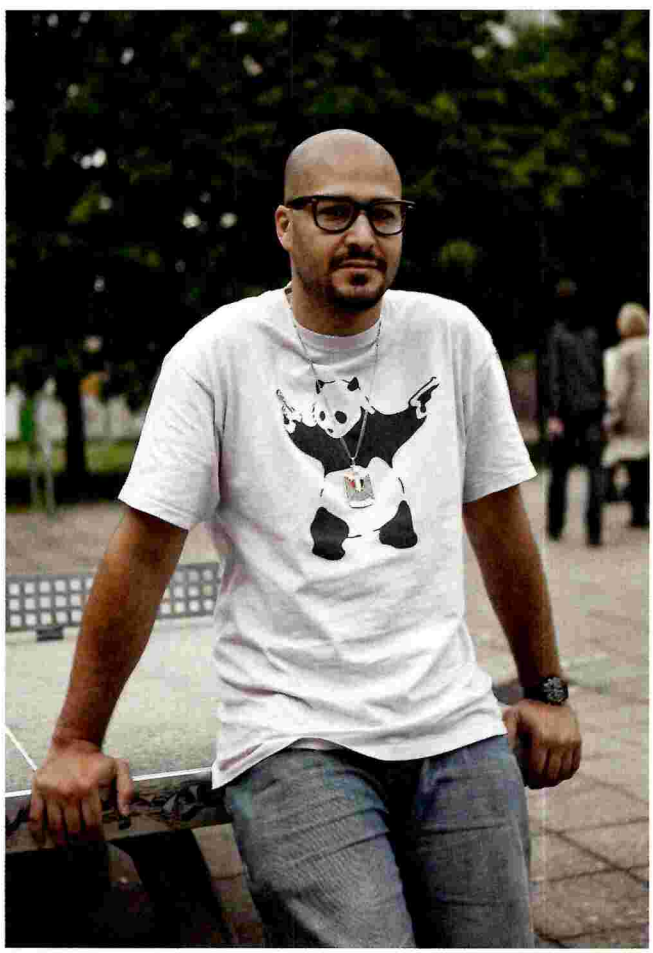
HH Ja, ich denke, die ägyptische Jugend brennt darauf. Jeder überlegt, wie er dem Land helfen kann. Wie man die Armut beseitigen, ein neues Bewusstsein schaffen kann. Jeder arbeitet mit, macht sich Gedanken. Vor der Revolution hatten wir einen gemeinsamen Traum, einen gemeinsamen Feind – jetzt gibt es unterschiedliche Meinungen und Sichtweisen, wie wir unsere Hauptprobleme lösen sollen.
DEEB Das größte Problem ist momentan, dass wir 60 Jahre lang in einer sehr repressiven Gesellschaft gelebt haben, in der wir nur Befehlsempfänger waren. Das führte auch zu einem Mangel an Identität – Leute, die nicht wissen, woher sie kommen, die stark westlich beeinflusst sind. Ich meine, ich bin auch vom Westen beeinflusst, aber ich gebe meine eigene Identität nicht auf. Du musst wissen, woher du kommst, um deinen Weg zu finden. Daran glaube ich fest. Jetzt gibt es aber zumindest Raum für Gespräch und Auseinandersetzung. Wir hören einander mehr zu. Diese Atmosphäre muss ins ganze Land hinausgetragen werden. Nicht jeder geht zu Open Mics, aber dieser Geist muss auch zu den einfachen Leuten in den Dörfern getragen werden.
HH Zum Beispiel geht die Bühne, auf der wir beide regelmäßig auftreten, *Project Mars*, jetzt auf Tour durch ganz Ägypten.
DEEB Durch die westliche Wüste, durch die Provinz Minya in Oberägypten.

Sie schreiben beide im ägyptischen Dialekt des Arabischen. Weil Sie zu den Leuten auf dem Land sprechen wollen und nicht zu den Eliten?

HH Die Eliten können den Dialekt auch verstehen, aber das Gros der Leute versteht eine kompliziertere Sprache nicht. Diese Menschen sind besonders wichtig. Wir haben in Ägypten eine Analphabeten-Rate von 33 Prozent, und über 60 Prozent leben unter der Armutsgrenze von zwei Dollar pro Tag.
DEEB Das heißt, diese Leute lesen keine Zeitung, aber man erreicht sie bei einem Auftritt. Sie sind bereit zuzuhören, sie sind willens, ihr Leben zu ändern und einen Beitrag zu leisten.

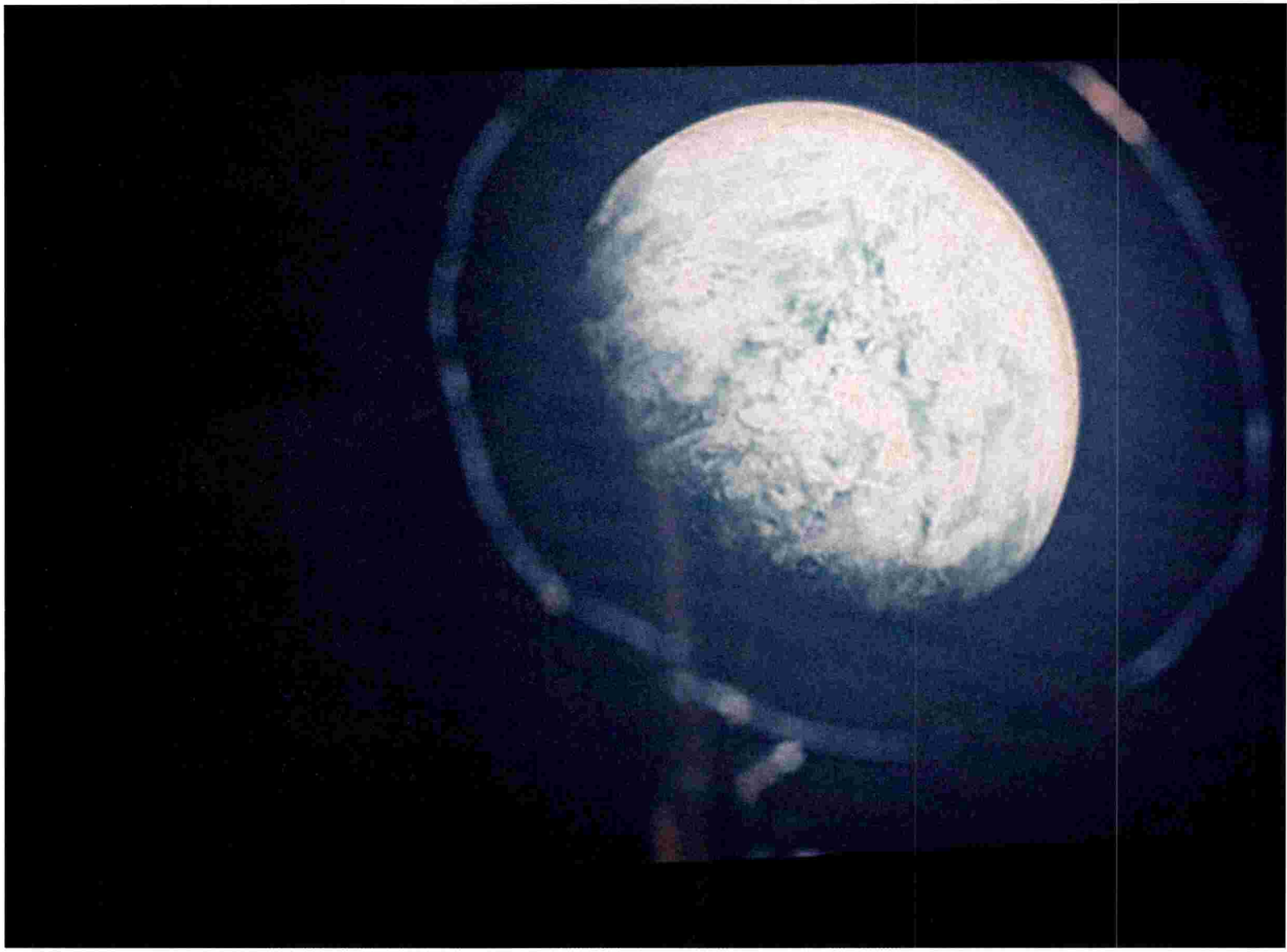
Hat sich die Situation der Frauen schon positiv entwickelt seit der Revolution?

HH Die Frauen haben von Beginn an das Wort geführt. Wir fühlen uns gleichberechtigt mit den Männern, vor und nach der Revolution. Wir haben auch vorher ein liberales Leben geführt.
DEEB Ich sehe das anders. Ich glaube nicht, dass die Frauen bereits vollständige Gleichberechtigung erlangt haben. Sie werden vielerorts noch als minderwertig betrachtet, besonders auf dem Land, in Oberägypten. Es gibt viel sexuelle Belästigung, das geht weiter. Auch deswegen ist es wichtig, dass wir nicht die Leute in den Dörfern vergessen und auch dort auftreten. Es gibt einen Spruch im Koran: »Gott verändert die Gesellschaft nicht, solange die Gesellschaft sich nicht von innen heraus verändern will.«



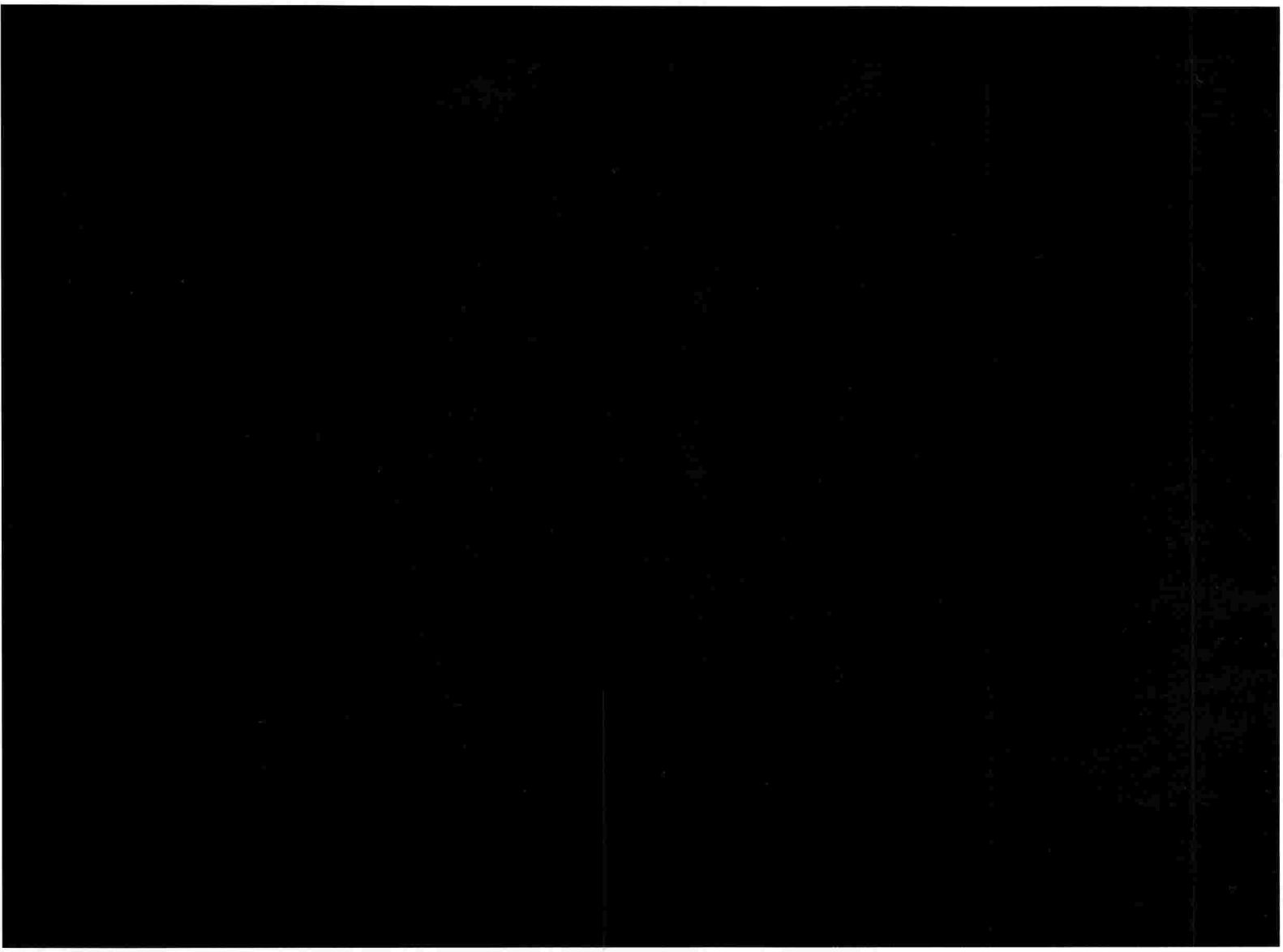
*

Deeb
Cairofornia EP
deeb.bandcamp.com — 31.12.10



Oh Lars!

Filmstills — Ingo Mittelstädt



»Oh Lars, that was intense!« – so reagierte Hollywoodstar Kirsten Dunst im Mai auf der Pressekonferenz in Cannes, nachdem Lars von Trier sich rechts neben ihr in Erläuterungen seiner deutschen Wurzeln verfahren und schließlich mit dem dahingewitzelten Satz geendet hatte: »Okay, I'm a Nazi«. Der Rest ist Geschichte. Allerdings wäre *Melancholia*, Lars von Triers neuer Film, auch ohne Skandal einen Spex-Titel wert gewesen. Zum Kinostart im Oktober untersuchen wir das Phänomen von Trier und den gesamten Wahnwitz des Dänen. Die Dramaturgin Maja Zade bespricht *Melancholia*. Über Cannes & Co. debattieren der Autor Manfred Hermes und kein Geringerer als Udo Kier. Auf die Geschichte der Selbstinszenierungen Lars von Triers blickt die Kunsthistorikerin Doris Berger zurück, während der Regisseur selber lieber in die Zukunft blickt: Als Nächstes plant er eine Mischung aus Philosophie und Porno.

Filmstills — © Arsenal Filmverleih, Arthaus/Kinowelt, Concorde Video, Highlight Video, Koch Media, MFA+ Filmdistribution, Universum, FilmConfect, Ekkofilm/Zentropa

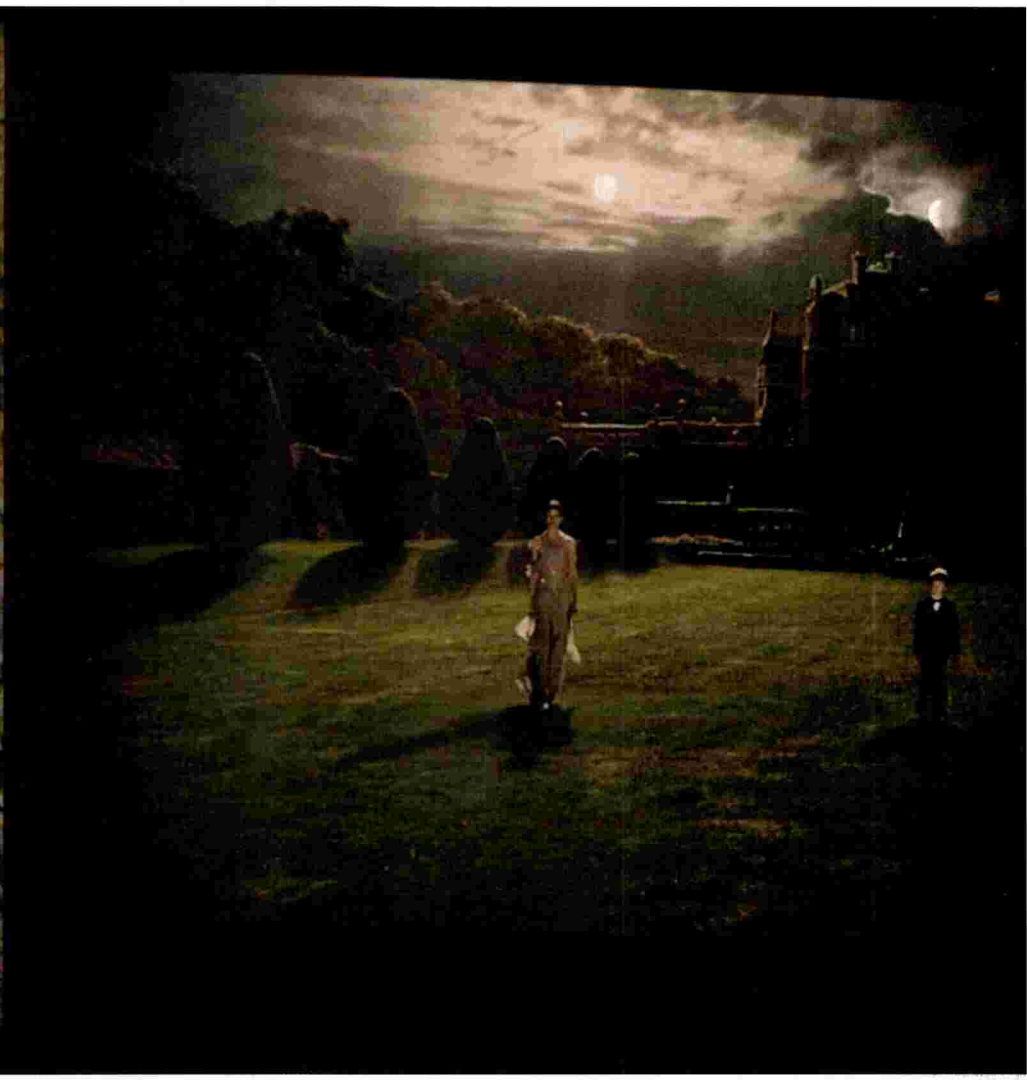
ELM ST.
BACOON ST.
GUNNEN ST.

Sein Traum wird wahr

MELANCHOLIA von LARS VON TRIER

Text — Maja Zade
Bilder — Concorde Filmverleih

Mit sechs Uraufführungen in den letzten sechs Jahren hat sich Lars von Trier zu einem der meistgespielten zeitgenössischen Autoren auf den deutschen Theaterbühnen entwickelt. Alleine fünf seiner Drehbücher – darunter auch *Antichrist* und die im Kino zu Unrecht gescheiterte Business-Satire *The Boss of It All* – hat Maja Zade übersetzt. Für Spex beschreibt die in Schweden und Deutschland aufgewachsene Dramaturgin der Berliner Schaubühne von Triers neues Werk *Melancholia* als zuweilen antiquierte, aber äußerst konsequente Kollision von Psychokomödie und Science-Fiction-Film.



Ein ominös apokalyptischer Vorspann. Gemälde – Bruegels *Jäger im Schnee*, Millais' *Ophelia* – wechseln sich ab mit Slow-Motion-Aufnahmen, die man fast für Standbilder halten könnte: Menschen – und Tiere – in der Natur; einer Natur, die in bläuliches Licht getaucht ist und die aussieht wie eine surreale Traumlandschaft. Diese Szenen werden im Laufe des Films noch einmal auftauchen, wie auch die Musik, die sie unterlegt, Wagners *Tristan und Isolde*. Es ist, begreift man allmählich, eine Art Ouvertüre, ein Hinweis auf eine allumfassende Katastrophe, die auf uns zukommen wird, und die Spannung liegt einerseits in der Frage, wie sich der Weg dorthin gestalten wird, und andererseits darin, was genau diese Katastrophe denn eigentlich ist.

Nach den bedrückenden Anfangsbildern beginnt *Justine*, der erste Teil von Lars von Triers *Melancholia*, unerwartet heiter. Das bilderbuchhübsche, frisch getraute Ehepaar Justine (Kirsten Dunst) und Michael (Alexander Skarsgård) bleibt auf dem Weg von der Kirche zur Party mit seiner weißen Stretchlimo im Wald stecken. Vergnügt setzen sie ihren Weg zu Fuß fort. Als sie auf dem schlossartigen Landsitz von Justines Schwager eintreffen, warten die Hochzeitsgäste bereits seit zwei Stunden. Justines verkniffene Schwester Claire (Charlotte Gainsbourg) versprüht die Genervtheit einer sich permanent Aufopfernden, ihr spießiger Mann John (Kiefer Sutherland) tobt bei dem Gedanken an die astronomischen Kosten der Veranstaltung, und auch die Laune des perfektionistischen, von Udo Kier lustvoll gespielten Hochzeitsplaners ist bereits im Keller. Dennoch: Das Brautpaar ist da und die Feier scheint gerettet. Eine bissige Sittenkomödie nimmt ihren Lauf. Justines schmieriger Chef (Stellan Skarsgård) befördert die Braut in einer pathetischen Ansprache von seiner Werbetexterin zur Art Directorin, versucht aber den Rest des Abends, ihr mit allen Mitteln noch eine dringend benötigte, geniale Tagline für eine neue Kampagne zu entlocken. Bräutigam Michael hält eine rührend einfallslose Lobrede auf seine Frau, während Justines Vater (John Hurt), von seinen beiden Freundinnen Betty und Betty flankiert, Schabernack treibt und seine geschiedene Frau (Charlotte Rampling) voller Verbitterung kleine Hasspredigten auf die Institution Ehe ausgiftet.

Eigentlich sind alle Anwesenden entweder egoistisch, gefühllos oder roh und benehmen sich – auf für den Zuschauer durchaus amüsante Art – komplett daneben.

Justine, die sich offenbar eine ganz andere Feier erhofft hatte – und für die, wie niemand müde wird zu betonen, das alles nur stattfindet – reagiert sensibel. Sie fährt raus auf den Golfplatz, um frische Luft zu schnappen und in Ruhe auf den Rasen zu pinkeln. Doch ihr Anflug von Traurigkeit lässt sich nicht mehr vertreiben, und als Claire Justine anfleht, doch um Himmels willen keinen ihrer »Anfälle« zu bekommen, ist dies der erste Hinweis darauf,

dass Justine eventuell mit ernsthaften psychischen Problemen kämpft. Gegen ihre zunehmend bedrohlichen Angstvisionen hilft nicht einmal Michaels gut gemeintes Überraschungsgeschenk: ein Foto eines Grundstücks, das er heimlich für sie beide gekauft hat und das mit Apfelbäumen übersät ist (Sorte Paradies…).

Claire, der zweite Teil des Films, beginnt einige Wochen später. Hier steht die Schwester im Zentrum, die anfangs so märchenhaft dunkel und bitter schien wie die andere blond, schillernd und gut. Jetzt fangen wir an zu begreifen, was Claire über die Jahre mit ihrer Schwester durchgemacht haben mag, denn Justine befindet sich inzwischen in einer sprichwörtlich lähmenden Depression. Allein an ihrer Seite wirkt Schwester Claire nicht mehr ganz so unsympathisch, ihr Kontrollwahn erscheint in einem anderen Licht, sie kümmert sich rührend. Allerdings gibt es nun auch etwas, das Claire bedrückt: »*A planet that's been hiding behind the sun*«, ein Himmelskörper, der sich auf die Erde zubewegt. Entweder, wie John und die Mehrheit der Wissenschaftler behaupten, um der Menschheit im Vorbeifliegen ein unglaubliches Naturspektakel zu bieten. Oder, wie Claire nachts im Internet recherchiert, um Mutter Erde zu vernichten. Nach der schillernden Hochzeitsfeierlichkeit des ersten Teils, der geschickt Gesellschaftskomödie und Psychodrama kombinierte, befinden wir uns in Teil 2 also unvermittelt im Science-Fiction- und Katastrophenfilm.

Es fällt nicht ganz leicht, diesen Genrewechsel mitzugehen. Und es fällt auch nicht leicht, die Gefahr des Planeten wirklich ernst zu nehmen oder – obwohl wir ihn immer wieder sehen – überhaupt an seine Existenz zu glauben.

Drohen Weltuntergangsszenarien und die Dialoge, die von den Figuren in solchen Situationen unweigerlich ausgetauscht werden, nicht fast immer in Banalität umzukippen?

Einige Male passiert das auch hier, es werden abgedroschene Phrasen von so unfreiwilliger Komik ausgetauscht, dass man sich fast in einem B-Movie wähnt. Der blaugraue computergenerierte Planet schimmert indes wunderschön vor sich hin. Er und sein Einfluss werden immer größer, Charlotte Gainsbourg spielt plötzlich das nervös zitternde Reh, während Kiefer Sutherland als John – durch jahrelanges Katastrophenmanagement bei *24* gestählt – vorsorglich die Haushaltsvorräte aufstockt. Nur Justine lässt sich durch die drohende Katastrophe nicht verunsichern. Zwar schmeckt ihr Leibgericht, falscher Hase, auf einmal nach Asche, doch sie erwacht langsam aus ihrer Depression und wird zunehmend ruhig und gefasst. »*Earth is bad. No one will miss us*«, erklärt sie ihrer Schwester, die das allerdings kein bisschen beruhigt.

Melancholia heißt der potenziell mörderische Planet: Es ist Justines Melancholie, es sind ihre im ersten Teil des Films gezeigten inneren Seelenqualen, die im zweiten Teil veräußerlicht werden. Die Landschaften verwandeln sich, die Bilder im Vorspann zitierend, in eine alptraumhafte Metapher der Seele, der Planet Melancholia wird zum glühenden Racheball. Die Sinnlosigkeit und die Leere des Lebens sollen ein für alle mal vernichtet werden, und das Leben gleich mit. Für Justine wäre das die Erlösung, ihr depressiver Traum würde wahr, während Claire, die eher praktisch Veranlagte, am Leben hängt und nur gegen ihren Willen Abschied nimmt. Von Trier hat den Dreh als traumartigen Zustand beschrieben und traum- und alptraumartig ist auch das Resultat: faszinierend, abstrus, leicht albern und melodramatisch.

In von Triers Filmen spielt meistens eine Frau die Hauptrolle, aber der Fokus auf Frauen war noch nie so konsequent wie in *Melancholia*, wo zwei Schwestern gemeinsam das Zentrum bilden. Durchleuchtet wird auch nicht etwa die Beziehung zu ihren Männern, sondern ihrer beider Beziehung. Die Männer sind durchweg Randfiguren, nutzlose Wesen, die vor jeglicher Gefahr davonlaufen.

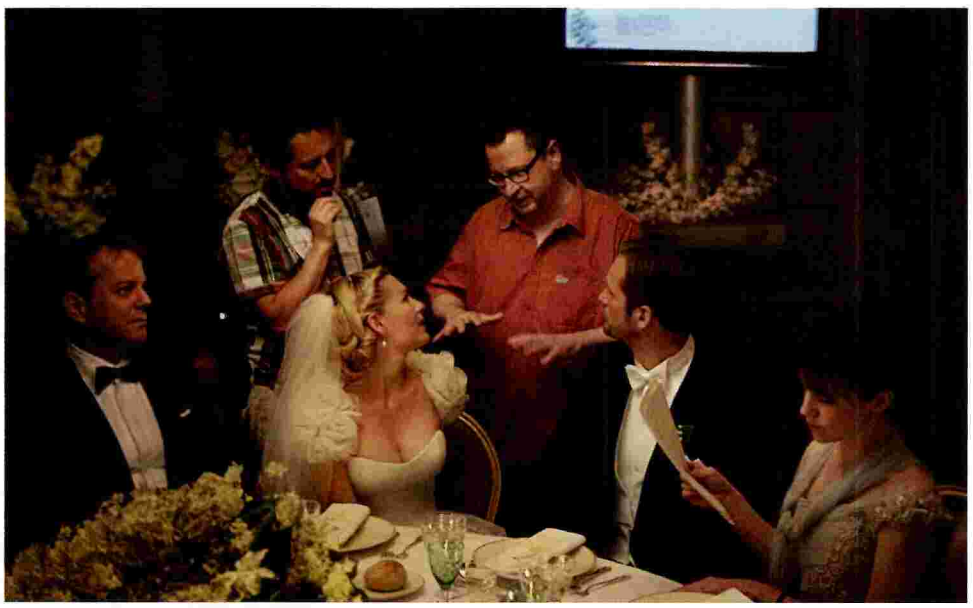
Es war ein geschickter Schachzug, die Darsteller des Alphamanns Jack Bauer aus *24* und des Alphavampirs Eric Northman aus *True Blood* zu besetzen.

Kiefer Sutherland und Alexander Skarsgård spielen stümperhafte Schwächlinge – eine Aufgabe, die beide mit Humor und einer guten Portion Selbstironie meistern. Charlotte Gainsbourg kann mit ihrem überspannten Gezittere im zweiten Teil durchaus nerven, zumal sie in die gleichen Register wie in *Antichrist* greift, und es ist vor allem Kirsten Dunst, die vermutlich noch nie so gut gewesen ist wie hier. Sie trägt den Film, stellt sich ganz in den Dienst der Geschichte, beherrscht schauspielerisch alle Nuancen und ist selbst äußerlich erstaunlich wandelbar: von dumpf leblos bis strahlend schön. Ebenso ungewöhnlich schön anzusehen ist der Film selbst. Von Trier, der bereits in *Antichrist* dem Minimalismus, dem Purismus der Aufnahmetechnik abgeschworen und seine Faszination für die Natur kinematisch zelebriert hatte, geht hier noch weiter und versucht sich erfolgreich am großen Bilderkino. *Melancholia* spielt zwar wie *Dogville* und *Manderlay* mit theatralen Elementen, verabschiedet sich aber von der epischen Erzählweise und der Brecht'schen Ästhetik und wendet sich stattdessen mit dem dramatisch ausgeleuchteten, als Kulisse fungierenden Landsitz und der Unterteilung in Ouvertüre, zwei Akte und ein wahrlich bombastisches Finale vollends der Oper zu.

Thematisch knüpft der Film an *Antichrist* an, und zwar an die etwas antiquiert anmutende mystische Verbindung zwischen Frau und Natur. Diese mystisch-religiös aufgepumpte Darstellung von Frauen begann in *Breaking the Waves*, als dessen Hauptfigur Bess sich Jesus-artig für ihren Mann opferte, setzte sich fort mit Grace in *Dogville,* die nach zu langer Aufopferung zur knallharten Täterin wurde, und mündete dann in *Antichrist* in »She«, einer Frau die, von der Trauer in den Wahnsinn getrieben, zur Rachehexe mutierte.

In Melancholia gibt es endlich mal nicht eine Frau, die eines Mannes wegen leidet, sondern zwei Frauen, die beide Täter und Opfer zugleich sind.

Die eine ist sozial unangepasst, mit der Natur im Einklang, die andere zivilisiert, besessen von Pünktlichkeit und guten Manieren, und dementsprechend steht sie der Natur abwehrend gegenüber. Vermutlich heißt das: Respektiere die Natur oder sie wird dich zerstören – so wie auch der Golfplatz mit seinen von John mehrfach erwähnten achtzehn Löchern, der rund um den Landsitz Natur simuliert und sie dabei aber eigentlich verdrängt, zusammen mit dem Rest der Welt getilgt wird. Aber Natur heißt auch Sinnlosigkeit, Brutalität und Wahrheit. Wo von Trier die Figuren Grace und Bess noch versuchen ließ, sich für etwas – für die Liebe, für das Gute – zu opfern, ist Justine bereits einen Schritt weiter: Sie hat längst eingesehen, dass der Sinn des Lebens nicht das Opfer ist, sondern nur der Tod.



*

Melancholia
Dänemark 2011, Regie: Lars von Trier
Mit: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland u.a.
136 Min., Concorde, Kinostart – 06.10.11

»Im Kino der betonten Härten«

UDO KIER & MANFRED HERMES über *MELANCHOLIA*, die Phobien und Pläsiere des LARS VON TRIER

Moderation — Ralf Krämer
Fotos — Heji Shin

Ob als Sohn Satans in *Hospital der Geister* oder als schnippischer Hochzeitsplaner in *Melancholia*: Das Rollenrepertoire des früheren Warhol- und Fassbinder-Schauspielers Udo Kier in Lars von Triers Filmen ist konkurrenzlos. Der Autor Manfred Hermes untersucht in seinem Buch *Deutschland hysterisieren* das Lieblings-Fassbinder-Werk Lars von Triers: *Berlin Alexanderplatz*. Für Spex debattieren Hermes und Kier über *Melancholia*, den Nazi-Skandal in Cannes und die Möglichkeiten eines kommenden Trier-3D-Pornos.

»Ich bin verwirrt und fühle mich schuldig. Was habe ich getan?« So kommentiert Lars von Trier im Presseheft seinen Film *Melancholia*.

MANFRED HERMES So was setzt er doch immer in die Welt. Das sind die Bemerkungen eines Subjekts, das sich gleichzeitig als Despot und Märtyrer sieht und dann noch zum Spielleiter der eigenen Schändung werden will.
UDO KIER Es ist doch toll, wenn man einen wunderbaren Film macht und dann sagt: »Ach, eigentlich mag ich den gar nicht.« Hätten den Film alle gehasst, würde Lars wahrscheinlich sagen: »Das ist mein bester Film.«

»Ich sehnte mich nach einem Kopfsprung in den Abgrund des deutschen Romantizismus«, schreibt von Trier weiter.

MH Mit der Ouvertüre zu Wagners Liebestragödie *Tristan und Isolde* kommt ja auch gleich am Anfang der große Brocken *deutscher Romantizismus* in den Film hinein. Aber man fragt sich, was hat diese Musik eigentlich mit dem zu tun, was man da sieht, mit der Annäherung des riesigen Planeten Melancholia an die kleine Erde? Geht es hier nicht nur um eine Stimmung? Es gibt keine Liebe in diesem Film, kaum sexuelle Akte. Außer der nächtlichen Sexszene im Sandkreis vielleicht.

Der zu einem Golfplatz gehört. Kirsten Dunst bewegt sich in dieser Szene so, als würde sie ihren Partner zersägen.

UK Ich würde nicht sagen, dass die Musik reine Stimmungsmache ist. Lars hat sich viel mit Wagner beschäftigt. Er sollte ja in Bayreuth den *Ring* inszenieren. Und als dann Schlingensief – Gott hab ihn selig, meinen Freund Christoph – wenige Jahre später den *Parsifal* in Bayreuth inszenierte und dabei Schwierigkeiten bekam, hat er mich noch angerufen und gesagt: »Frag doch mal den Lars, wie er mit diesen Sachen da unten umgeht, mit dieser Familie Wagner.« Lars war ja letzten Endes nach Bayreuth gefahren, mit seinem Wohnmobil, hatte sich das angeschaut und gedacht: »Hier soll ich jetzt Monate verbringen?« Das war ihm zu viel.
MH Aber der Wagner'sche Liebestod, auf den *Tristan und Isolde* zusteuert, ist ja eine Utopie. *Melancholia* führt eher einen Depressionstod auf. Man wünscht sich die Erde ausgelöscht. Ich mag ja von Triers Filme, mal abgesehen von *Antichrist*, trotzdem finde ich die Rolle des Subjektiven darin problematisch.
UK Man muss eben – gerade bei Lars von Trier – die persönliche Entwicklung mit einbeziehen, seine Depressionen. Er hatte drei Jahre lang keinen Film machen können, und *Antichrist* war der Film, in dem er seine Depressionen verarbeitete. Das hat er ähnlich gemacht wie Fassbinder.
MH Es gibt aber einen entscheidenden Unterschied: Fassbinders Ästhetik war geradezu therapeutisch angelegt. Er wollte das Publikum tatsächlich in eine Veränderung führen, und das sehe ich bei Lars von Trier nicht. Bei ihm geht alles vom Selbst aus, die Figuren sind alle *ich*. In *Melancholia* teilt er eine womöglich persönliche Disposition auf zwei Frauen auf. Zu was führt das? Die eine ist paranoid, die andere depressiv. Die Depressive findet das Leben scheiße, die Welt grau, von ihr aus kann alles zugrunde gehen. Ihre phobische Schwester erfüllt ihr diesen Wunsch, sie fantasiert die Kollision der Erde herbei. Ein bürgerliches Trauerspiel in planetarischer Optik.

Höhenangst, so sagt Lars von Trier, sei eine der wenigen Angststörungen, die er nicht habe. Steckt hinter seinen öffentlichen Bekenntnissen zu Ängsten und Phobien nicht auch eine kokette Strategie, um den *wahren* Lars von Trier dahinter zu verstecken?

MH Er weiß natürlich, dass sich das gut liest.
UK Klar, das sind aber keine PR-Gags. Er ist Däne; in Dänemark redet jeder ganz offen darüber, was er gerade für eine Phase durchlebt und welche Pillen er dagegen nimmt: »Mir geht's nicht so besonders, deswegen trinke ich zur Zeit viel.« Fassbinders Leben lief auf die wirkliche Selbstvernichtung hinaus. Das gab ein tragisches Ende, und ich muss sagen: Ich bin froh, dass ich nicht dabei war, weil ich gespürt habe, dass es kommt.

Bei Lars wird es kein tragisches Ende nehmen, nicht zuletzt, weil er auch in der Lage ist, das Geld aufzutreiben, das er für seine Geschichten braucht.

Wo haben Sie Lars von Trier eigentlich kennengelernt?

UK In Mannheim, 1984. Da lief ein Kurzfilm von mir auf dem Filmfestival, *Die letzte Fahrt nach Harrisburg*. Und *Element of Crime*, der erste Langfilm von Lars, lief parallel im Wettbewerb. Ich wollte den Regisseur dieses großartigen Films unbedingt kennenlernen. Ich erwartete jemanden wie Fassbinder oder Kubrick, schwarz gekleidet, schlecht gelaunt. Aber dann kam da so ein Student in Mannheim an, in Jeans und Pullover.

Mit dem Wohnmobil?

UK Nein, noch nicht. Ich weiß auch nicht, wann das mit dem Wohnmobil anfing. Er wohnt da ja auch nicht wirklich drin. Er fährt damit nach Cannes, parkt in einer Seitenstraße, wohnt dann ganz normal im Hotel und zieht sich höchstens ein-, zweimal am Tag in den Wagen zurück. Wir waren jedenfalls auf ein Bier verabredet und das Erste, was er mir erzählte, war: »Ich bin zu Fuß vom Hotel hierhergelaufen. Auf dem Weg habe ich eine Kirche gesehen, die Tür stand offen, ich bin hineingegangen und sie war menschenleer. Nur vorne in der ersten Reihe kniete eine Frau und weinte. Das war das Schönste, was ich auf dem Festival erlebt habe.«

Eine Szene, die er später fast genauso in *Breaking the Waves* inszeniert hat.

UK Ich fand das damals toll, dass jemand von so einer kleinen Emotion so berührt sein kann. Dann haben wir über Fassbinder gesprochen: Lars war schon immer ein Fassbinder-Verehrer. Und schließlich habe ich für seinen *Element of Crime* sogar einen deutschen Verleih gefunden. Ich rief von der Mannheimer Post aus – damals gab es ja noch keine Handys – bei Pandora-Film an und fragte: »Habt Ihr *Element of Crime* gesehen?« »Ja.« »Und? Ihr habt den nicht gekauft?« »Nein.« »Das ist ein Meisterwerk!« Im Mai 1985 brachten sie ihn in die Kinos. Meine erste große Rolle bei Lars bekam ich dann in *Medea*, einer Produktion fürs dänische Fernsehen. Er rief mich an, sagte: »Rasier dich nicht mehr. Wasch dir nicht mehr die Haare und komm in drei Wochen her.«

Männer in Lars-von-Trier-Filmen sind in der Regel wenig komplexe Figuren, die zur Dummheit neigen. Nur die Udo-Kier-Rollen bilden eine Ausnahme.

MH Der Hochzeitsplaner in *Melancholia*? Na ja, ich weiß nicht…

UK Es ist zwar unbegründet, aber ich bin stolz darauf, dass meine kurzen Auftritte als Hochzeitsplaner in *Melancholia* in der Variety und all diesen Blättern genau beschrieben worden sind. Wie ich die Hand vors Gesicht halte. Lars hatte nur gesagt: »How would you put your hand up? You don't wanna see the bride anymore, she disturbs.« Und dann habe ich meine Hand eben so gehalten.
MH Wie bei einem Pferd.
UK Genauso habe ich es Lars erklärt: wie eine Scheuklappe. Für einen unbekannten Regisseur würde ich so eine kleine Rolle aber nicht spielen. In *Breaking the Waves* sage ich nur zwei Sätze. Aber ich bin immerhin der Killer der Hauptperson. Es gibt übrigens noch eine schöne Geschichte zum ersten Drehtag mit Lars von Trier, 1988: Ich spiele Jason, den jungen König, Medeas Mann. Um mich herum stehen die Schauspieler vom Nationaltheater, mit Kettenhemden und Schmutz im Gesicht. Einer von denen sagt: »Jason!« Ich musste mich nur umdrehen und einfach gucken. Lars ruft: »Stooop! Stooop! Ich habe ja ganz vergessen: Wir haben hier einen Star… Udo, hör zu, du hast ein Pferd, das Symbol der Männlichkeit, du hast zwei große Hunde, du hast das Kettenhemd. Das reicht – du musst gar nicht mehr schauspielern. Also:

»Don't act! Just be a tired king!« Das war die einzige Anweisung von ihm, die ich in 22 Jahren gehört habe.

Schwer vorstellbar, dass er sonst immer beim ersten Take gleich zufrieden war.

UK Früher habe ich zu viele Fragen gestellt, das bringt natürlich eine Unsicherheit mit hinein. Bei *Breaking the Waves* habe ich dann nur noch gefragt: »Kann ich rauchen, Bier trinken, mich an gewissen Stellen berühren?« Er sagte: »Ja.« Und das war's. Bei Björk war das etwas anders. Björk war wirklich hochkonzentriert während des Drehs von *Dancer in the Dark*. Da konnte ich auch nicht hingehen und sagen: »Hallo Björk, ich finde deine Musik toll.« Sie kam rein, war blind, setzte sich, und wir spielten unsere Szene. Lars bediente die Kamera selbst, plötzlich sagte er: »I don't like it.« Ich sage: »Aber du hast das so geschrieben.« Er: »Das spielt keine Rolle, es funktioniert nicht.« Und dann sagte er: »Improvisiert! Ihr seid beide aus der Tschechoslowakei, ihr mögt beide Amerika nicht, du bist blind, er ist der Doktor, gib ihm die 10.000 und geh.« Darauf habe ich Björk gefragt: »Björk, ist das für dich in Ordnung?« Sie sah kurz auf und nickte leicht. Wir haben dann einen Take gemacht, und Lars sagte: »Thank you, Udo, you can go home.«

Lars von Trier ist ansonsten ja eher dafür bekannt, dass er es seinen Schauspielern nicht unbedingt leicht macht.

UK »Don't act!« Das fällt eben manchen leichter als anderen. Das Interessante bei Lars ist ja, dass alle das Gleiche verdienen. Frau Kidman bekommt keine höhere Tagesgage als ich. Alle Wohnwagen oder Hotelzimmer sind gleich groß. Das ist in Amerika anders. Bei einem Film wie *Armageddon* behandelt dich der Produzent entsprechend der Größe deines Wohnwagens. Und der von Bruce Willis lässt sich eben nicht nur längs ausfahren, sondern auch seitlich. Bei Lars ist das nicht so.
MH Film-Sozialismus?
UK Zumindest gibt es einem das Gefühl, hier werden keine Unterschiede gemacht.
MH Unterstützt diese *Gleichheit* auch die *Brüderlichkeit* am Set?
UK Das weiß ich nicht. Es ist ja so, wenn wir die Filme drehen, drehen wir in der Regel in Schweden in Trollhättan. Außer bei *Dancer in the Dark* zum Beispiel, da wurden einige Szenen in Seattle gedreht. Da hat Lars Regie übers Telefon geführt. Trollhättan jedenfalls ist ein ganz kleiner Ort mit einem kleinen Hotel. Da wohnen wir alle, da gibt es einen Tisch mit Selbstbedienung, und da sitzen dann Lauren Bacall, James Caan, Chloë Sevigny oder Stellan Skarsgaard. Da gibt es kein Starsystem, alle sind plötzlich ganz normal.

In Lars von Triers *Europa* haben Sie 1991 den schwulen Sohn eines Bahnlinienbetreibers und ehemaligen Nazis namens Hartmann gespielt. Wusste von Trier damals schon, dass sein leiblicher Vater auch ein Mann namens Hartmann war?

UK Nein, das wusste er nicht. Aber dieser Hartmann war der Arbeitgeber seiner Mutter, also ist anzunehmen, dass er zu diesem Namen schon einen Bezug hatte. Dass seine Mutter ihm auf dem Sterbebett gesagt hat, wer sein leiblicher Vater ist, war viel später. Lars ist ja jüdisch erzogen worden.

Als wir *Medea* drehten, machte er noch viele Witze darüber, dass ich Deutscher bin. Er zeigte mir das Jütland und sagte: »Das hier, der Boden auf dem wir stehen, hätte alles deins sein können.«

Lars von Triers Großvater Emil Hartmann war Spross einer deutschstämmigen Komponistenfamilie.

UK Deshalb hat Lars auf dieser Pressekonferenz in Cannes ja gesagt: »Ich bin ein Deutscher, also bin ich ein Nazi.«
MH Das hat mir sofort eingeleuchtet. Allerdings waren auch die Folgen leicht abschätzbar.
UK Ich dachte nur: Hoffentlich sagt er jetzt nicht: »Der größte Nazi sitzt da«, und zeigt auf mich. »Der hat schon zweimal Hitler gespielt!« Ich habe auch bewusst in eine andere Richtung geschaut und an lustige Dinge gedacht – denn auf diese Schiene wollte ich nun wirklich nicht.

Es wirkte fast wie eine selbsterfüllende Prophezeiung, dass sich von Trier vor dem Festival F-U-C-K auf die Fingerknöchel hatte tätowieren lassen.

UK Ja, das habe ich nicht verstanden. Ich habe ihn auch gar nicht erst gefragt, was das soll.
MH Ein Ketzer aus Prinzip.
UK Das sind so Provokationen, wie Fassbinder sie auch drauf hatte. Der hat bei einer Pressekonferenz auch gesagt: »Ich bin ein Anarchist, Madame.« Das Schöne ist ja, dass im Fall von Fassbinder und Lars von Trier die Provokateure grandiose Regisseure sind. Wenn das ein Dummer sagen würde, würden alle sagen: »Du weißt doch gar nicht, wovon du redest.«
MH Aber was die Arbeit des *guten Autorenfilmers* von einer, sagen wir, anschlussfähigeren oder künstlerisch relevanteren Produktion unterscheidet, wäre vielleicht, dass sich Letztere in volleren Registern bewegt. Auch Fassbinder galt als Inbegriff des Selbstdarstellers. Trotzdem konnte er in seinen Filmen *Ich* sagen, ohne ständig sich selbst zu meinen. *Berlin Alexanderplatz* ist ja nicht mal ein Werk eigener Erfindung.

Bei Lars von Trier ist es umgekehrt?

MH Ja. Und sein Kokettieren mit »Nazi« scheint dann eben die Kehrseite seines Erfindens und ständigen Überbietens zu sein. Das hat zu einem Kino der betonten Härten und selbstauferlegten Zwänge geführt. Trotzdem gibt es in Europa im Filmbereich niemanden, der von Trier das Wasser reichen könnte. Und das ist auch ein bisschen erschreckend. Was den Bereich des Faschistoiden betrifft, gibt es in *Melancholia* Überschneidungen mit Fassbinder, *Alexanderplatz*, Döblin, den 1920er Jahren. Zum einen diese galaktische Dimension, dann vor allem die Problematik der schwachen Väter und dominanten Mütter. Diese 68er-Eltern von Kirsten Dunst: John Hurt verspielt, aber kindisch, und Charlotte Rampling als lieblose, barsche Mutter…

UK In allen Von-Trier-Filmen seit *Medea* ist immer die Frau die Starke. Selbst in *Europa*: Barbara Sukowa ist eine starke Werwolfsfrau. Auch da gibt es wieder eine Parallele: Fassbinder war für mich der Regisseur, der Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg am besten wiedergegeben hat, eben nicht Wim Wenders oder Herzog. Das Deutschland, wie ich es kannte: Die Nachbarn kommen zusammen, saufen, der Nachbar macht die Frau an – das war immer sehr realistisch und zeitbezogen. *Lili Marleen*, *Die Sehnsucht der Veronika Voss* oder *Lola* – auch mit Barbara Sukowa – das waren alles starke Frauenrollen. Es waren nie die Männer.

MH Starke Frauen, das sagt man so. In *Alexanderplatz* geht es gerade um die Zerrüttung starker Positionen, aber an einer männlichen Figur durchgespielt. Biberkopf erlebt einen Verlust, er wird sozusagen kastriert, als man ihm tatsächlich seinen Arm abschneidet.

UK Das hat aber auch mit den Generationen zu tun. Fassbinder und ich, wir sind nach dem Krieg groß geworden, ich bin ja noch im Krieg geboren und wirklich noch über Trümmer zur Schule gesprungen. Wenn du das wie Lars von außen siehst, von Dänemark aus, dann ist das etwas ganz anderes, als wenn du Filme machst wie *Die Ehe der Maria Braun*. Das ist ja von Triers Thema, das Von-außen-Betrachten, wie in *Europa*. Entweder bist du ein Voyeur oder mittendrin. Fassbinder war mittendrin.

MH Bei Fassbinder war es ja auch noch so, dass er immer die geschlechtliche Disposition befragt hat. Das spielt bei von Trier keine Rolle. Es gibt bei ihm so autorenhafte Interventionen, und dann überträgt er das – eigene Krankheiten und

so weiter – auf die weiblichen Figuren. Fassbinder hat auch den männlichen Figuren eine grundsätzliche Transformation abverlangt.

Begann mit *Antichrist* ein neues Kapitel in von Triers Schaffen, weil er zum ersten Mal nicht mehr Voyeur sein konnte, weil er zu nah am Thema, seiner eigenen Depression war? In *Melancholia* mischen sich die Perspektiven nun ja wieder – von Trier wird gewissermaßen zum Voyeur seiner eigenen Depression, statt sie als Film auszuleben.

UK Aber hat ein Macher nicht das Recht, so nah an seinem Film zu sein, sich selbst zu verarbeiten? Die Depression ist jetzt ja auch zu Ende. Die höchste Depressionsphase hatte er während der Arbeit an *Antichrist*. Ist das nicht hervorragend, dass es solche Filme noch gibt? Filme, mit denen man sich wirklich beschäftigt und aus denen man nicht einfach rausgeht und sagt: »Na und?«

Wenn die Depression nun aber überstanden ist, müssen wir uns eventuell Sorgen um von Triers Kreativität machen? David Lynch lehnt ja angeblich aus Angst vor dem Verlust seiner Kreativität jede Therapie ab.

UK Ich kann Lynch verstehen. Ich war noch nie beim Therapeuten. Ich habe zum Beispiel – noch mal zum Thema Nachkriegszeit – meine Kindheit komplett vergessen. Da gibt es nur ein paar Flashbacks. Ich will gar nicht wissen, was es da alles zu verarbeiten gäbe. Ich finde, man darf mit Spannung erwarten, was Herr von Trier uns als Nächstes vorsetzt. Jetzt schreibt er ja gerade einen Sadomaso-Film, inspiriert von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. Ich hoffe, dass er daraus nicht auch noch einen 3D-Film macht. Obwohl, wenn es ein Porno werden sollte…

Hat jemand einen Vorschlag für ein Schlusswort?

MH *Melancholia* ist das Szenario eines Zwangsneurotikers, dessen Grundfrage lautet: Lebe ich oder bin ich tot? Im Gegensatz zu Fassbinder, der die Frage immer anders gestellt hat: Bin ich ein Mann oder eine Frau?

UK Ja, gut gesagt.

*

Manfred Hermes
Deutschland hysterisieren, Fassbinder, Alexanderplatz
248 S. Mit einer Umschlaggrafik von Enrico David, b_books Verlag, Berlin — 01.03.11

Frisch zurück aus der Sommerfrische, spricht Lars von Trier in seinem Büro im Studiokomplex Filmbyen am Rande Kopenhagens mit Spex über seinen Tölpel-Hans-Humor, Wolfgang Wagner, die sprichwörtliche *Pussy Power* – und das alles via Skype.

»Ein Sadist zu sein, ist kein Vergnügen«

Interview – Ralf Krämer
Illustration – Mikhail Reyman

Lars von Trier, die Bilder mit Ihrem »F-U-C-K«-Tattoo gingen um die Welt, aber nicht einmal Ihr Freund Udo Kier wollte Sie darauf ansprechen. Warum haben Sie sich für Ihr erstes Tattoo so lange Zeit gelassen?

Ich stecke wohl in dem, was man auf Dänisch *Panik-Alter* nennt. Es hat mich etwas später erwischt als andere, und als ich soweit war, habe ich den Film *Indian Runner* von Sean Penn gesehen. Frank, eine der Hauptfiguren, trägt so ein Tattoo aus seiner Zeit im Gefängnis. Da dachte ich sofort: Das Tattoo hätte ich auch gerne. Meine Frau saß neben mir und sagte mit so einem ironischen Unterton: Oh Lars, selbstverständlich brauchst du dieses Tattoo… Ich habe also Mr. Penn angerufen und ihn gefragt, was es damit auf sich hatte. Er sagte: Das war nur eine Idee von Viggo Mortensen – der spielte nämlich diese Rolle in dem Film.

Und, hat es wehgetan?

Ganz wenig. Und es war sehr billig.

Es geschah vermutlich in einem dunklen Hinterhof von Kopenhagen?

So ist es. Die Leute dort tun ihr Bestes, sie benutzen alle möglichen Bestecke und Desinfektionszeug, um den Eindruck zu erwecken, man habe es mit einer Art medizinischem Raum zu tun. Ich bezweifle das allerdings.

Ihr F-U-C-K-Tattoo könnte auch als erste Werbung für Ihren nächsten Film durchgehen. Er soll *Nymphomaniac* heißen.

Ja und Nein. Die Leute neigen dazu, mich für sehr clever zu halten, was Public Relations und Werbung angeht. Aber tatsächlich bin ich das nicht. Das sind alles reine Zufälle.

Was ist mit den jüngsten Andeutungen, bei Ihrem neuen Projekt würde es sich um eine Adaption von Leopold Sacher-Masochs Klassiker *Venus im Pelz* handeln? Das schiene insofern folgerichtig, als dass Sie in *Melancholia* Ihre Hauptfigur Justine nach einem Roman von Marquis de Sade benannt haben…

Wahrscheinlich wird der Film weniger mit Sacher-Masoch zu tun haben und erneut eher in die Marquis-de-Sade-Richtung gehen. Er folgt der erotischen Entwicklung einer Frau von der Geburt bis zum 50. Lebensjahr. Das liegt vor allem daran, dass ich momentan zum ersten Mal seit dreißig Jahren genug Zeit und Energie haben, um sehr viel zu lesen. Ich bin gerade bei der Hälfte von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und habe mich davor durch Thomas Manns *Zauberberg* gekämpft.

In welcher Sprache lesen Sie das alles?

Auf Dänisch – außer *Finnegans Wake*. Davon gibt es gar keine dänische Übersetzung.

Profi-Übersetzer berichten, dass man in Dänemark eine viel direktere Sprache gewohnt ist als zum Beispiel in Deutschland.

Jede Übersetzung ist problematisch. Es gibt ja einen dänischen Humor, der sich für das Verreisen nicht sehr eignet. Er ist schwer zu verstehen, sogar für einige

Dänen. Ich benutze ihn zum Beispiel, wenn ich einen Mann treffe, der nur ein Bein hat. Ich hasse es herumzueiern, krampfhaft eine Konversation zu führen, die das Offensichtliche ignoriert. Und ich will auch nicht gleich persönlich werden und mich nach der Art des Unfalls erkundigen. Also mache ich lieber einen schlechten Witz, wie »Was machst du eigentlich mit deinen linken Schuhen?« In der Regel ist mein Gegenüber dann eher erleichtert und wir können auf einer gemeinsamen Ebene weiter reden. Ich habe in letzter Zeit viel über diesen Humor nachgedacht…

Sie spielen auf Ihre »Nazi-Äußerung« in Cannes an?

Ich weiß, dass ich da viel Unsinn geredet habe und ich bin selbstverständlich kein Nazi. Aber ich bin zu dem Schluss gekommen: Auf diesen Tölpel-Hans-Humor, der auch in meinen Worten steckte, bin ich eigentlich stolz.

Tölpel-Hans?

Das ist eine Märchengestalt von Hans Christian Andersen. Der wirbt am Hof um die Hand der Prinzessin. Als sie nach etwas Soße für ihr Brathähnchen verlangt, macht Tölpel-Hans das für ihn Nächstliegende: Er holt Matsch aus seiner Tasche und einen toten Vogel, den er gleich mitbraten will. Um einen guten Eindruck zu machen, ist das eigentlich das Dümmste, was er tun kann. Aber das ist eine typisch dänische Figur, der ich sehr ähnlich bin – abgesehen davon, dass der Tölpel-Hans am Ende die Prinzessin kriegt. Aber ich halte es generell für gefährlich, wenn sich die Menschen nicht mehr trauen, direkt und offen über die Dinge zu reden. Ich glaube es ist wichtig, dass wir alle ein wenig mehr wie Tölpel-Hans werden. In dem Sinne gehört die Tatsache, dass ich offiziell in Cannes zur Persona non grata erklärt wurde, zu den zwei Auszeichnungen, auf die ich wirklich stolz bin.

Und welche ist die andere?

In Bayreuth habe ich einmal in einer größeren Runde meine Konzeption für den *Ring der Nibelungen* vorgestellt. Als ich fertig war, hat Wolfgang Wagner meine Arbeit als »entartet« bezeichnet. Allerdings muss man dazu sagen, dass er einfach ein sehr alter Mann war. Den meisten anderen Leuten im Raum war schon bewusst, dass dieses Wort heutzutage nicht mehr gebräuchlich ist.

War dieses Urteil Wagners der Grund, warum aus Ihrem *Ring* nichts wurde?

Nein, das lag eher daran, dass man in Bayreuth am Anfang nahezu jede Freiheit versprochen bekommt und dann wird sie nach und nach immer kleiner. Wenn man zwei Jahre lang etwas vorbereitet und schließlich feststellt, dass man nur zwanzig Prozent davon wird umsetzen können, dann lässt man es lieber ganz.

Um auf die Zukunft zurückzukommen: Was hat Ihre derzeitige Lektüre mit Ihrem nächsten Projekt zu tun?

Mich inspirieren Dostojewski, Proust und Mann, weil mir an ihren Büchern auffällt, was mir an Filmen zunehmend fehlt. Ein großer Roman entfernt sich immer wieder weit von seiner Storyline und kehrt nur gelegentlich zu ihr zurück. In Filmen sind Umwege heutzutage fast verboten. Sie sollen effizient sein und werden dadurch extrem langweilig. Wen interessiert es, ob der Butler es getan hat oder nicht? Die Umwege sind doch viel interessanter.

Das betonen Sie ja auch schon in *Melancholia*, dessen Ende Sie gleich zu Beginn vorwegnehmen.

So ist es. Wenn ich ein Problem mit *Melancholia* habe, dann ist es auch nur seine Sauberkeit. Für meinen nächsten Film träume ich jedenfalls von etwas, das halb Porno, halb Philosophie ist, wie bei Marquis de Sade. Er wird extrem unordentlich sein und viel zu lang, um irgendeinen kommerziellen Wert zu haben.

Ihr Dogma-Film *Idioten* hat 1998 mit einer Hardcore-Szene für Aufsehen gesorgt, in deren Folge auch Regisseure wie Patrice Chéreau und Michael Winterbottom explizite Sexszenen in ihren Filmen inszenierten. Warum ist seither in dieser Richtung nicht mehr viel passiert?

Naja, vor zwanzig, dreißig Jahren war das alles sowieso noch viel einfacher! Ich habe jetzt auch viele Probleme mit meinem neuen Projekt über die weibliche Erotik. Für mich als Kulturradikalisten wäre es ein Lüge, in diesem Kontext keine Penetration zu zeigen, weil das einfach ein großer Teil des Sexlebens der Menschen ausmacht. Außerdem habe ich das Problem, dass Sexualität ja nicht plötzlich mit 18 Jahren beginnt, in dem Alter, wo man sie filmen kann. Aber ich werde mein Bestes geben, unter diesen Umständen den Film so wahrhaftig zu machen wie möglich.

Ihre Heimat Dänemark war in den sechziger Jahren immerhin ein Vorreiter in der Legalisierung von Pornografie.

Ich mache im Zuge meiner aktuellen Recherchen Umfragen, auch unter älteren Damen. Und da stellt sich Interessantes heraus. Es heißt ja immer: Pornos wären für Männer gemacht und für Frauen sollte es – wenn überhaupt – eine andere Art Porno geben. Das scheint aber total falsch zu sein. Die Frauen, mit denen ich gesprochen habe, wollen Pornos, die genauso aussehen wie im Hotelfernsehen. Sie müssen billig sein. Sobald sich da irgendjemand extra hübsch beleuchtet oder der Hintergrund sorgfältig ausgestattet wurde, wird abgeschaltet. Einige dieser Erkenntnisse werden sich hoffentlich auch auf meinen Film auswirken.

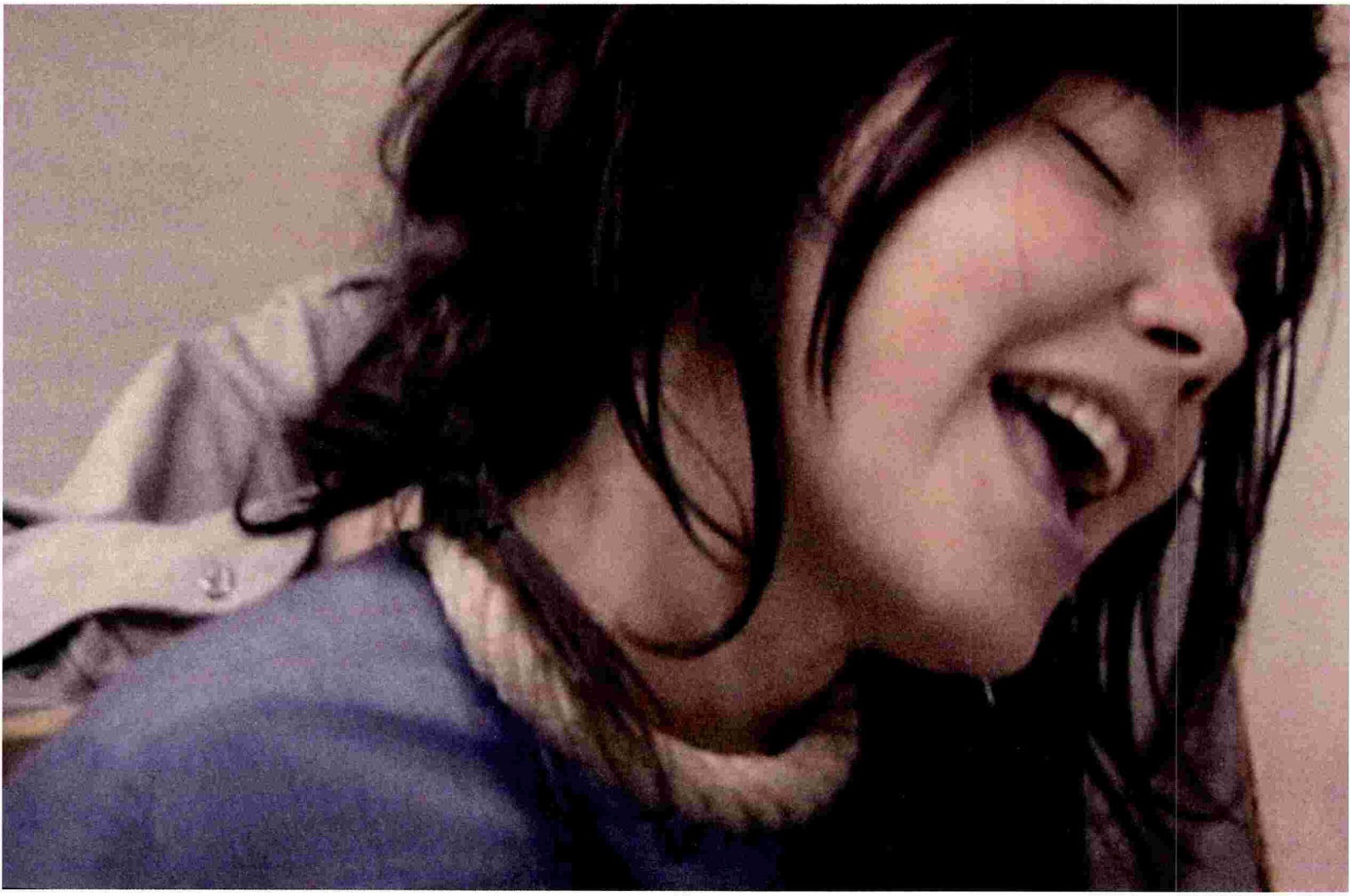
Das ist interessant, zumal Ihre eigene Firma Zentropa unter dem Label *Puzzy Power* speziell Pornos für Frauen produziert hat. Woher kommt Ihr Interesse an der Darstellung von Sex?

Seit Freud nicht mehr recht respektiert wird, liegt dieses Kapitel – »Wie entsteht Sexualität?« – komplett im Dunkeln. Wenn Sie mich also fragen, woher mein Interesse an Sex kommt – ich wünschte, ich könnte Ihnen das sagen, aber ich weiß es nicht.

Gilles Deleuze hat dem Sadismus einen »institutionellen Charakter«, dem Masochismus hingegen einen »Vertragscharakter« zugeschrieben. Als jemand, der bekannt dafür ist, für seine Arbeit Manifeste aufzustellen, also Verträge mit sich selbst abzuschließen: Sind Sie ein Hypermasochist?

Ja, aber ein kleiner Masochist steckt doch in allen von uns. Masochismus ist weit verbreitet, im Protestantismus beispielsweise und in vielen anderen Religionen. Wenn man sich mit dieser Materie beschäftigt, stellt man fest, dass auf einen Sadisten neun Masochisten kommen. Das heißt, rein statistisch müssten Sadisten viel Spaß im Leben haben und den Masochisten ginge es eher schlecht. Aber eigentlich ist es umgekehrt. Die Masochisten haben die Macht, weil sie sich von den Sadisten bedienen lassen. Ein Sadist zu sein, ist sehr wahrscheinlich kein Vergnügen.

*



Filmstill aus *Dancer in the Dark*, 2000
© Highlight Video

MASTER AND SERVANT

Lars von Trier als Selbst-inszenierung

Text — Doris Berger

Unbehagen heraufzubeschwören gehört für Lars von Trier zur Imagepflege, ob mit seiner Filmsprache, seinen Themen oder seinen teils provokativen Äußerungen – als Metatext zu seinen Filmen. Die in Los Angeles lebende Kunsthistorikerin, Kuratorin und Kritikerin Doris Berger (u. a. *Projizierte Kunstgeschiche: Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*, transcript 2009) analysiert für Spex Lars von Triers Mise-en-scène künstlerischer Autorschaft.

Das *Bad-Boy*-Image scheint Lars von Trier wie auf den Leib geschneidert. Beziehungsweise schneidert er es sich selbst – meistens zumindest, solange ihm die so genannten Technologien des Selbst nicht entgleisen, wie jüngst in Cannes geschehen. Blicken wir auf die Geschichte seiner Selbstdarstellungen zurück, wird klar, dass sich von Trier durchaus unterschiedlicher Strategien bediente. Das Ausloten und manchmal auch Überschreiten von Grenzen kultureller Konventionen ist Teil seines Schaffens, das aus dem Filmemachen sowie der Konstruktion seiner Star-Imago besteht.

Die Selbstinszenierung beginnt bereits beim Namen. Lars von Trier, der 1956 als Lars Trier geboren wurde, hat sich seinen Adelstitel selbst verliehen. Als junger Journalist veröffentlichte er 1976 in einer dänischen Lokalzeitung einen Artikel über August Strindberg und posierte auf dem dazugehörigen Bild vor entsprechender Kulisse. Bildunterschrift: »Der Publizist und Maler Lars von Trier vor Geelsgaard in Holte, wo Strindberg während seiner kreativen (und erotischen) Wahnsinnsperiode im Sommer 1888 lebte.« Nach dieser – wohl seiner ersten – Veröffentlichung als Scheinadeliger kehrte der junge Lars einige Jahre in seine angestammte Bürgerlichkeit zurück und zeichnete damals in Öl gemalte Selbstportraits schlicht mit »Trier«. In Stig Björkmans Interviewbuch *Trier über von Trier* ist nachzulesen, wie er schließlich, Anfang der Achtziger, als Regiestudent seinen fiktiven Titel wieder aufnahm – ein kalkulierter Akt in dem anti-bourgeoisen Kontext seiner Filmhochschule: Dies sei »die schlimmste Provokation« gewesen, mit der er damals kommen konnte. »Man hat sich nicht sonderlich darum gekümmert, wie meine Filme aussahen oder wie sie gemacht waren. Mit dem *von* konnte man sich dagegen nur schwer abfinden.« Das Konstrukt Lars von Trier hat seither unverändert Bestand.

Diese Anekdote weist nicht nur auf die bewusste Kreation eines Enfant-terrible-Images hin, sondern auch auf die »klassifikatorische Funktion« des Autornamens – denn wie Michel Foucault bemerkt, haben Eigenname und Autorname nicht dieselbe Funktion. Interessant daran ist, dass sich Lars Trier keinen völlig anders klingenden Künstlernamen zulegte, sondern den Eigennamen in seinen Künstlernamen integrierte, jedoch mit dem *von*-Zusatz anders konnotierte. Die Integration seiner Persona in sein Werk setzt sich seitdem auch auf anderen Ebenen fort. So taucht er beispielsweise in Hitchcock'scher Manier als Cameo in mehreren seiner Filme auf oder beendet als Gastgeber die Folgen seiner Fernsehserie *Riget I* (*Geister*, 1994). Während des Abspanns steht er mit verschmitztem Gesicht im Smoking vor einem roten Vorhang, hebt die zum satanischen Abschiedsgruß gehörnte Hand und vertröstet den Zuschauer mit der Aufforderung »Um Satans Willen, seid bereit für das Gute und das Böse« bis zur nächsten Folge. Auch die Motivation für seine Filme begründet er immer wieder aus seinem Lebenszusammenhang heraus. In dem er freimütig preisgibt, er leide unter Phobien und für die letzten beiden Filme *Antichrist* (2009) und *Melancholia* (2011) sei seine Depression ausschlaggebend gewesen, ist von Triers Leben zu einem öffentlichen Mythos geworden, der die Filme als Metatext begleitet, bemerkt die amerikanische Anglistik- und Film-Professorin Linda Badley in ihrem Buch *Lars von Trier.*

Leben und Werk in eine derartige Einheit zu setzen, verweist unter anderem auf Geniezuschreibungen, die in der Künstlermythenliteratur begründet sind. Das Paradox, dass die Erzählungen, die eigentlich von der Außergewöhnlichkeit der Künstler zeugen sollen, bereits von Anfang an – seit Giorgio Vasari in der Renaissance die biografische Kunstgeschichtsschreibung begründete – stereotype narrative Elemente beinhalten, lässt uns von Künstlermythen sprechen. Sie entfalten ihre Wirkung bis heute zur Etablierung von meist männlichen »genialen Künstlern«. Einige dieser mythischen Elemente sind die frühzeitige Begabung, die überbordende Schöpferkraft sowie die Genealogie zu anderen großen Künstlern. Genau diese Elemente findet man auch in Lars von Triers Erzählungen und Selbstinszenierungen.

Es drängt sich geradezu auf, die Mythenlogik aus dem Kunstfeld auf das Filmfeld zu übertragen und Künstlermythen mit Auteur-Diskursen gegenzulesen.

Der Auteur ist der seit der *Nouvelle Vague* propagierte Filmkünstler, der sich durch einen bestimmten Stil, eine bestimmte Technik, bestimmte Themen und in vielen Fällen durch eine bestimmte Selbstinszenierung als solcher etabliert. Beispiele dafür wären Regisseure wie Godard, Truffaut, Hitchcock oder Woody Allen.

Lars von Triers Genealogie lässt sich folgendermaßen auffächern: Er gehört zu einer Riege von Filmemachern, die wie Eisenstein, Vertov oder Godard Manifeste veröffentlichen. Zu seinen Vorbildern zählen Tarkovsky, Bergman sowie sein dänischer Vorgänger Carl Theodor Dreyer, mit dem er sein großes Thema – das weibliche Leiden in einer männlichen Welt – teilt. Wiederkehrende Motive sind die Erkundung des Leidens, des Märtyrertums, der psychologischen und misogynen Gewaltausübung, der Rache, der Moralvorstellungen, der Perversionen, kurz: der dunklen Seiten des Lebens. Sein Stil lässt sich weniger im ästhetischen Sinne festschreiben, er arbeitet an einem Affektkino, das sich in verschiedenen Genres erprobt: Ob Melodrama, Musical, Komödie, Horrorfilm, seine Filme sind, so Linda Badley in *Lars von Trier*, Psychodramen, die das Publikum traumatisieren, aber auch auffordern, in neuer Weise auf Filme zu reagieren.

Mit seinen Manifesten, die er seit *Element of Crime* (1984) veröffentlicht, bietet von Trier zudem selbst gesteuerte Reibungsflächen zur Interpretation. Am bekanntesten ist das gemeinsam mit Thomas Vinterberg entwickelte Manifest *Dogma 95* (1995). Neben ästhetischen und technischen Prämissen stellen sich die beiden Regisseure darin auch gegen das Auteur-Konzept der *Nouvelle Vague* und verurteilen es als »bürgerlichen Romantizismus«. Am Ende schwören sie auf ein sogenanntes Keuschheitsgelübde, das aus zehn Regeln beziehungsweise Geboten besteht, denen sie sich in ihren kommenden Filmproduktionen unterwerfen wollen. Es ist paradoxerweise gerade das zehnte Gebot – *»The director must not be credited«* –, das nicht eingehalten wird. In einem Interview mit dem Theaterregisseur Stefan Bachmann erläutert Lars von Trier (FAZ Sonntagszeitung, 19.10.2003): »Gute Kunst entsteht meiner Meinung nach nur aus Begrenzungen. … Interessant wird es natürlich erst, wenn man die Regeln bricht.«

Sich selber zu widersprechen, gehört mitunter zu von Triers Markenzeichen. Aus diesem Grund interpretiert der dänische Filmwissenschaftler Peter Schepelern seine Filme und Karriere als *»a protoype auteurist initiative«*. Schepelern behauptet sogar, dass es Lars von Trier weniger darum ginge, Filme zu machen, sondern darum, den Auteur-Filmemacher zu gestalten. Als Gegenposition ließe sich formulieren, dass beide Strategien – das Filmemachen und die Selbstinszenierung als Filmemacher – Hand in Hand gehen bei der Mise-en-scène künstlerischer Autorschaft. So lässt sich auch im Kunstfeld vor allem seit den 1960er Jahren beobachten, dass KünstlerInnen von Bruce Nauman bis Tracey Emin selbst ihre Künstlermythen aufrufen.

Diskutiert man diese performativen Aspekte nun schlaglichtartig in Lars von Triers Inszenierung als Künstler/Auteur, bieten zunächst Inhalt und Kontext des aktuellen Films *Melancholia* mehrere Anknüpfungspunkte zu alten Künstlermythen. Der Titel gebende Begriff Melancholie verweist auf die antike Temperamentenlehre und steht mit dem dunklen Planeten Saturn in Verbindung, der uns der Vergänglichkeit mahnt. In der Renaissance wurde der trübselige Melancholiker dann dem Genie gleichgesetzt und somit nobilitiert. Rudolf und Margot Wittkower verdeutlichen in *Born Under Saturn: the Character and Conduct of Artists* (1963) anhand mehrerer Beispiele, wie das saturnische Temperament der Melancholie mit Vorstellungen von Genie und Wahnsinn zusammengedacht wird. Lars von Trier spricht über seinen Film *Melancholia* als eine Art Selbstporträt, wenn er die Figur Justine (Kirsten Dunst) mit den Worten erklärt: »Sie basiert eindeutig auf meiner eigenen Person und meinen Erfahrungen mit dem Weltuntergang, mit Prophezeiungen und Depression.« Justines Melancholie sei eine Sehnsucht nach einem wahren Wert. Und wahre Werte beinhalten, laut von Trier, Leiden.

Hier sind wir bei einem weiteren klassischen Topos der Künstlermythen angelangt, nämlich dass erst durch Leiden große Werke geschaffen werden.

Von Triers Selbstdarstellung als genialer Künstler findet auch in seinen Filmen selbst statt: Bereits sein früher Kurzfilm *Der Orchideengärtner* (1977) erzählt verschiedene Stationen eines jüdischen Künstlers namens Victor Marse (gespielt vom Regisseur selbst) auf Identitätssuche. In kryptischen Tableaux, die ihn unter anderem als einen Nazioffizier oder als Transvestit zeigen, werden (alp)traumartige Sequenzen hergestellt – bis der Künstler schlussendlich nackt vor einer leeren Leinwand liegt, die mit blutigen Handabdrücken verschmiert ist. Lars von Trier hatte diesen Film zur Aufnahme in die Filmhochschule eingereicht, hat ihn mittlerweile aber von der Öffentlichkeit zurückgezogen, da er ihn angeblich als zu exhibitionistisch empfand. Bereits in diesem Film geht es also um den Mythos, dass aus Leiden Kunst hervorgehe, und bis heute suggeriert der Regisseur dies in unterschiedlichen Facetten. So proklamiert von Trier in Stig Björkmans Interviewbuch: »Künstlern muss es schlecht gehen, dann wird das Ergebnis umso besser!«

Ein weiteres fiktionalisiertes Selbstporträt wird im biografischen Spielfilm *Die jungen Jahre: Erik Nietzsche Part 1* (2007) erkennbar, einer Zentropa-Produktion unter Regie von Jacob Thuesen. Lars von Trier schrieb das Drehbuch und ist der Erzähler aus dem Off. Der Protagonist Erik Nietzsche – eine Hommage an den von Trier verehrten Philosophen – ist ein junger Mann vom Lande, der unbedingt Film studieren will. Neben den hip aussehenden Kommilitonen sticht sein konservatives Auftreten hervor sowie seine eigenwilligen Obsessionen, die nichts mit dem vorherrschenden Zeitgeist zu tun haben. Dennoch schafft er es, sich durch Zufälle und Beharrlichkeit in der Filmschule durchzusetzen.

Er behauptet sich sogar gegen die Anfeindungen seiner Professoren, die ihn als »hinterhältigen Bastard« bezeichnen.

Widerständen zum Trotz dreht er einen kontroversen Abschlussfilm, der Mitleid mit einem Nazisoldaten evoziert, der am Ende sogar noch dramatisierend in den Himmel gehoben wird (von Trier hat diesen Kurzfilm tatsächlich gedreht: *Bilder der Befreiung* (1982)). Lars von Triers Stimme ertönt aus dem Off: »Erik war im Grunde eine ehrliche und freundliche Person – aber nun ausgebildet. Und zynisch genug, seine Ehrlichkeit und Freundlichkeit für sich zu behalten, anstatt sie an die feindliche Welt zu verschwenden… Eines hatte er gelernt: eine Gelegenheit zu erkennen und sie beim Schopfe zu packen.«

Diese Coming-of-age-Geschichte trägt stark autobiografische Züge und endet wie ein Märchen: In der letzten Einstellung des Films erkennt man aus der Vogelperspektive die

Filmstill aus *Antichrist*, 2009
© MFA + Filmdistribution

Linien des Tennisplatzes, den der junge Erik offenbar bespielte, und man sieht, wie diese Linien sich in das Filmset von *Dogville* (2003) verwandeln. Dass im Abspann ein augenzwinkerndes Versteckspiel eingebaut ist, indem dort unter »Drehbuch« Erik Nietzsche und eben nicht Lars von Trier genannt wird, beeinträchtigt die inszenierte Autobiografie, die hier mittels eines anderen Regisseurs erzählt wird, keineswegs. *Die jungen Jahre: Erik Nietzsche Part 1*, der letztes Jahr in den österreichischen Kinos zu sehen war und in Deutschland nur als Import-DVD erhältlich ist, verleiht Lars von Triers Liebe zur Filmkunst und zum technischen Apparatus Ausdruck, webt provokative Gesten in die frühe Biografie des Filmemachers ein und stellt eine Verbindung zu dessen jüngster Geschichte her.

Eine sichtbarere Rolle nimmt Lars von Trier hingegen im semi-dokumentarischen und kollaborativen Film *The Five Obstructions* (2003) ein. Hier verabredet er sich mit dem von ihm verehrten dänischen Regisseurkollegen Jørgen Leth zu einer Zusammenarbeit, beziehungsweise treffen die beiden ein Abkommen: Leth soll ein Remake seines Films *Der perfekte Mensch* (1967) drehen und von Trier darf ihm dabei Hindernisse in den Weg legen. Die ungleichmäßige Machtverteilung und Hierarchie verleiht dem dokumentarischen Spiel seine dramaturgische Spannung.

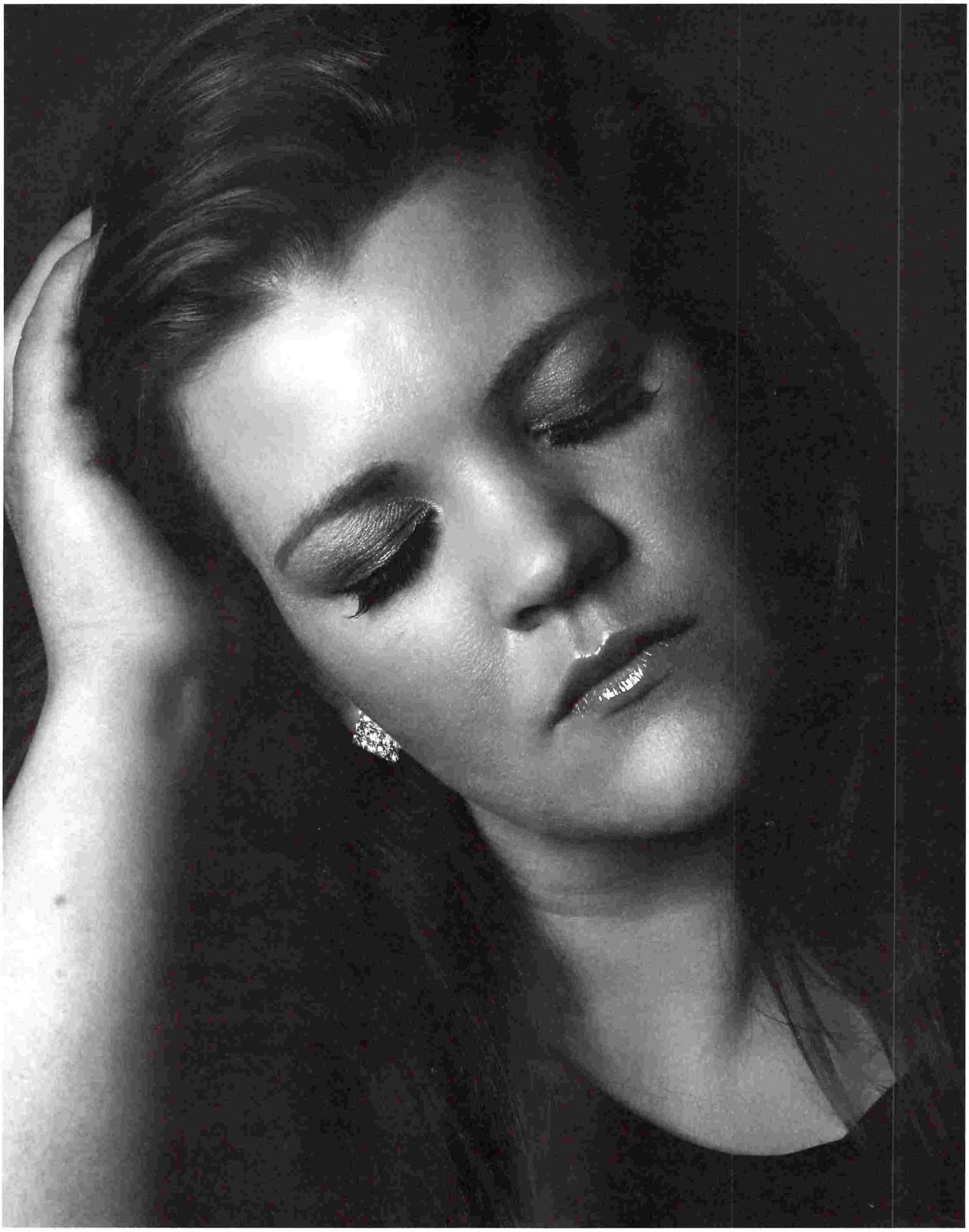
Lars von Trier nimmt die drakonische Rolle mit großem Genuss ein, etwa wenn er seinem Kollegen unmöglich erscheinende Aufgaben auferlegt.

So schickt er Leth an den für ihn schlimmsten Ort der Welt und fordert ihn auf, über die Frage nachzudenken: »Kannst du dir irgendeinen Ort, irgendein Thema vorstellen, das man nicht ausbeuten könnte?«

The Five Obstructions inszeniert zum einen die diabolische Seite Lars von Triers und fungiert zum anderen als Parabel auf das Filmemachen, bei dem es nicht zuletzt auch darum geht, ständig Lösungen für Probleme und Hindernisse zu finden. Erstaunlich an diesem Film ist nicht nur das Regelwerk, sondern auch die genüsslich geäußerten Gemeinheiten. Von Trier verleiht hier seinem Image auch ein dokumentarisches Bild. Der amerikanische Trailer bewirbt den Film passenderweise als »teuflisches Spiel«. Es ist tatsächlich ein *Master and Servant*-Reigen, der jedoch auch im Dienste der Filmkunst steht. Dieser harsche Umgang findet mitunter seine Entsprechung in von Triers Ruf, seine SchauspielerInnen (wie Björk oder Nicole Kidman) so intensiv zu fordern, dass diese eine weitere Zusammenarbeit ablehnen.

So wie das Aufstellen und Brechen von Regeln gehören auch die Kontroversen zu Lars von Triers künstlerischer Praxis. »Lars von Trier after all *is* a performance and his work a narration of his signature«, bemerkt Linda Badley. Meistens liefert er gelungene Performances und manchmal schießt er über sein Ziel hinaus. Genau diese Spannung macht Lars von Triers Mise-en-scène von Autorschaft so faszinierend.

*



Die Kopie der Imitation: Katie Alexander tritt in Großbritannien als Look- und Soundalike der Retro-Soul-Sängerin Adele auf.

Die Zukunft ist draußen

Retromania von Simon Reynolds

Text — Tobi Müller

Hat uns die Vergangenheit längst eingeholt? Gibt es aus dem Hamsterrad der ewigen Retro-Zyklen im Pop kein Entrinnen mehr? Diese unangenehmen Fragen stellt der bekannte britische Musikkritiker SIMON REYNOLDS in seinem neuen Buch Retromania – *Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* Auch wenn der Autor darin von verallgemeinernden Thesen absieht, schickt sich sein sehr genau beobachtetes Buch an, zum Standardwerk zu werden – nicht zuletzt, weil Reynolds seinen eigenen Pessimismus kritisch hinterfragt. Tobi Müller hat *Retromania* gelesen.

Man hat auf dieses Buch gewartet, ohne es gewusst zu haben. Noch vor knapp zwei Jahren, als die sogenannten Nullerjahre zu Ende gingen, herrschte eine gewisse Ratlosigkeit, als es darum ging, das Jahrzehnt auf einen popmusikalischen Begriff zu bringen. Man las noch einmal über den Absatzeinbruch der Tonträgerindustrie, wurde an die Erfindung des iPods erinnert, protokolliert wurden das Revival von Post-Punk-Gitarrenbands am Anfang und die Rückkehr von Soul am Ende der Dekade. Wenn es kenntnisreicher sein durfte, kam Dubstep vor. Aber man las kaum Grundlegendes darüber, was es bedeutet, wenn die Vergangenheit die Zukunft einholt. Der Megatrend mit Namen *Retro* blieb kulturkritisch unterbelichtet. Als hätte man die Abreise der Gegenwart aus dem Popgebiet übersehen.

Vielleicht lag dies darin begründet, dass die Popbeauftragten einen derart drastischen Kulturpessimismus scheuen, der bei den Kollegen von Literatur oder Theater zum Standardrepertoire gehört. Popkritik übernimmt derweil lieber den Job der lockeren Laune und pflegt die Diagnostik massenkultureller Gegenwart, die aber so gut wie nie grundsätzlich kritisiert wird. Simon Reynolds hat das nun getan. Seine bisher nur auf Englisch erschienene Abhandlung führt den Kern dieser Kritik bereits im Titel: *Retromania – Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* Retro als Retromanie, als Wahn, Sucht, Krankheit. Die Wucht der Wiederkehr im Popgeschäft lässt sich ohne Melancholie nicht beschreiben, hier meldet sich nun das Leiden am Ende der Moderne. Allerdings: *Retromania* ist kein Thesenbuch, sondern eine Art Phänomenologie der Gegenwart durch die Brille des wachen Popkritikers. Reynolds beschreibt die Dinge, nimmt sie in einen Retro-Katalog auf und sucht nach unterschiedlichen Antworten.

Der britische, in den USA lebende Kritiker und Autor, Jahrgang 1963, ist genau der Richtige für diese Bestandsaufnahme, die schon jetzt als wichtigstes Popbuch des Jahres gilt. Reynolds, Autor des Post-Punk-Klassikers *Rip it Up and Start Again*, lässt Kulturpessimismus zu, krakeelt aber nicht, sondern benennt genau. Und er ist auch mit aktuellen Strömungen wie Hypnagogic Pop, Hauntology oder Library Music vertraut genug, um nicht bloß als alternder Platzverweiser zu erscheinen, welcher der Jugend die Leviten liest. Wie sehr er gleichzeitig selbst Teil der Retromaschine ist, verhehlt er nie. Vielmehr legt er die eigene Faszination für die Zukunft von gestern offen – mal hadert er damit, mal genießt er den Widerspruch von *gerne hören* und *verwerflich finden*.

Reynolds lässt Zweifel zu – am Gegenstand selbst, aber auch am Befund, dass wir am Ende der Kunstgeschichte angekommen sind, die sich bestenfalls noch selbst kannibalisieren kann.

Reynolds steigt ein mit der »Re«-Dekade, dem vergangenen Jahrzehnt, das im Würgegriff von Reunions und Retrobands verharrt sei. Musik als Museum, als Musical oder kuratierte Endlosschleife. Die Popgeschichte ende nicht mit einem Knall, so der Autor, sondern mit einer Best-of-Box, deren letzte CD ungehört bleibt, und einem überteuerten Ticket für eine Wiederaufführung eines Pixies- oder Pavement-Albums, das man bereits vor zwanzig Jahren zu Tode gespielt hat.

Doch je mehr er historisch zurückblickt, desto mehr Retro entdeckt Reynolds. Und er wirft diese Fragen schier unerschöpflich auf: Was ist mit dem Soul-Revival der achtziger Jahre, mit dem gespenstisch getreuen Motown-Cover von Phil Collins (*You Can't Hurry Love*), was mit Paul Young oder Culture Club? Klangen die Cramps nicht ganz banal nach Sixties-Garage? Woher kam der Fifties-Fimmel der ersten Hälfte der siebziger Jahre, vom *Rock 'n' Roll* betitelten Soloalbum John Lennons über die Anfänge Led Zeppelins bis zum Teddy Boy als Keimzelle für Malcolm McLarens Kuratoren-Punk? Und war die größte Jugendkultur im Nordengland der mittleren Siebziger nicht Northern Soul, diese retrograde Bewegung, die nach zu Recht vergessenen US-amerikanischen Soul-Singles lechzte, dabei mangelnde Qualität in Kauf nahm und so einen Kult der Erfolglosen begründete? Warum verzichtete Pop immer wieder auf die Beute der Gegenwart, auf den Biss ins Jetzt? Reynolds erinnert sich auch als Kritiker an den Moment, als in den neunziger Jahren der Popjournalismus eine neue Lieblingsformel entdeckte: »Klingt wie…«

Reynolds ist äußerst gründlich, wenn es darum geht, zurückzublicken und damit die Retro-Gegenwart zu relativieren. Wer die Entstehung von Northern Soul oder Punk schon ein paar Mal woanders nachgelesen hat, wünscht sich manchmal zügigeres Fortschreiten. Man merkt, dass Reynolds ein Standardwerk im Sinn hatte, und das muss eben sauber durchgearbeitet sein. Andererseits fällt diese Genauigkeit nicht allzu sehr ins Gewicht, weil er die eigene Popbiografie virtuos mit neuen Recherchen und vielen Interviews zu kombinieren versteht.

Reynolds beweist den dialektischen Mut, ganze Kapitel damit zu verbringen, gegen seinen Eingangsbefund anzuschreiben. Das erweckt zuweilen den Eindruck, als wäre plötzlich alles und nichts retro.

Hier erscheint der Autor als eine Hamletfigur der Pop-Spätmoderne, die nur toten Geist und nirgends lebendige Tat erkennen mag.

Doch der Eindruck täuscht, und das ist dann doch ein Makel, den er sich selbst zuschreiben muss. Denn Reynolds wagt keine griffige Typologie, mit der man den Retrobegriff differenzieren könnte, obwohl er ausreichend unterschiedliche Beispiele der Wiederkehr anführt – was etwa ein reflexiver, historischer Zugriff auf die Popgeschichte wäre, eine Anverwandlung, welche die ästhetische Operation mitdenkt; was hingegen nach Klassizismus riecht, nach bloßer Verfeinerung oder nach reiner Wiederholung von Vergangenheit: Eine solch grundlegende, früh im Buch angepeilte Gabelung wäre hilfreich gewesen.

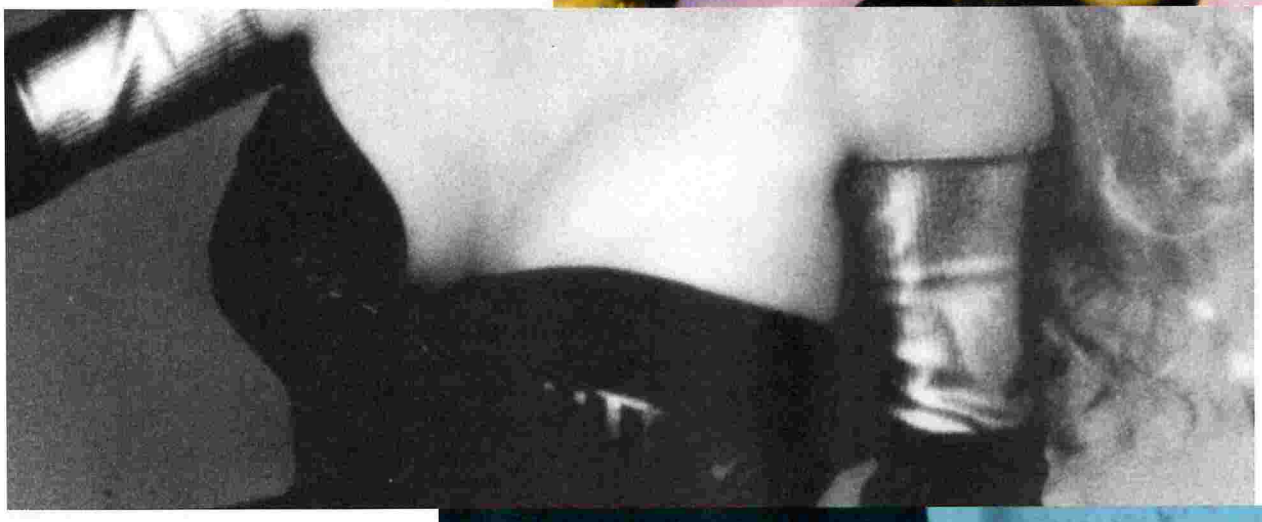
Aber die Unterscheidung zwischen der Retromanie der Gegenwart und dem immer auch mal zirkulären Kontinuum der Popgeschichte kommt dann doch. Reynolds erklärt die verschiedenen Qualitäten der Retromanie über den Umweg der Mode. In der Fashionwelt sind Trendwechsel als zufällige Abfolgen akzeptiert. Es gibt keine immanente Trendlogik, sondern nur das manische Gesetz des *change*, das hier den nackten *Wechsel* meint, oder die *Abwechslung*, auf keinen Fall aber die auf Notwendigkeit basierende Vorstellung von *Veränderung*. Während Reynolds das Fifties-Revival der Siebziger oder die Soul- sowie Garage-Faszination der Achtziger als konkrete Reaktionen auf das jeweils Vorangegangene versteht, ist es heute anders:

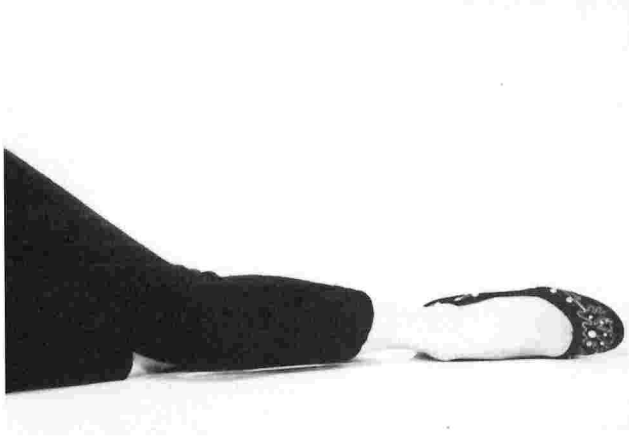
Der aktuelle Retrowahn gehorcht keinem ideologischen Gesetz mehr. Das Problem dabei, zumal für den Kritiker: Die Abfolge der Phänomene lässt sich auf diese Weise nicht mehr interpretieren.

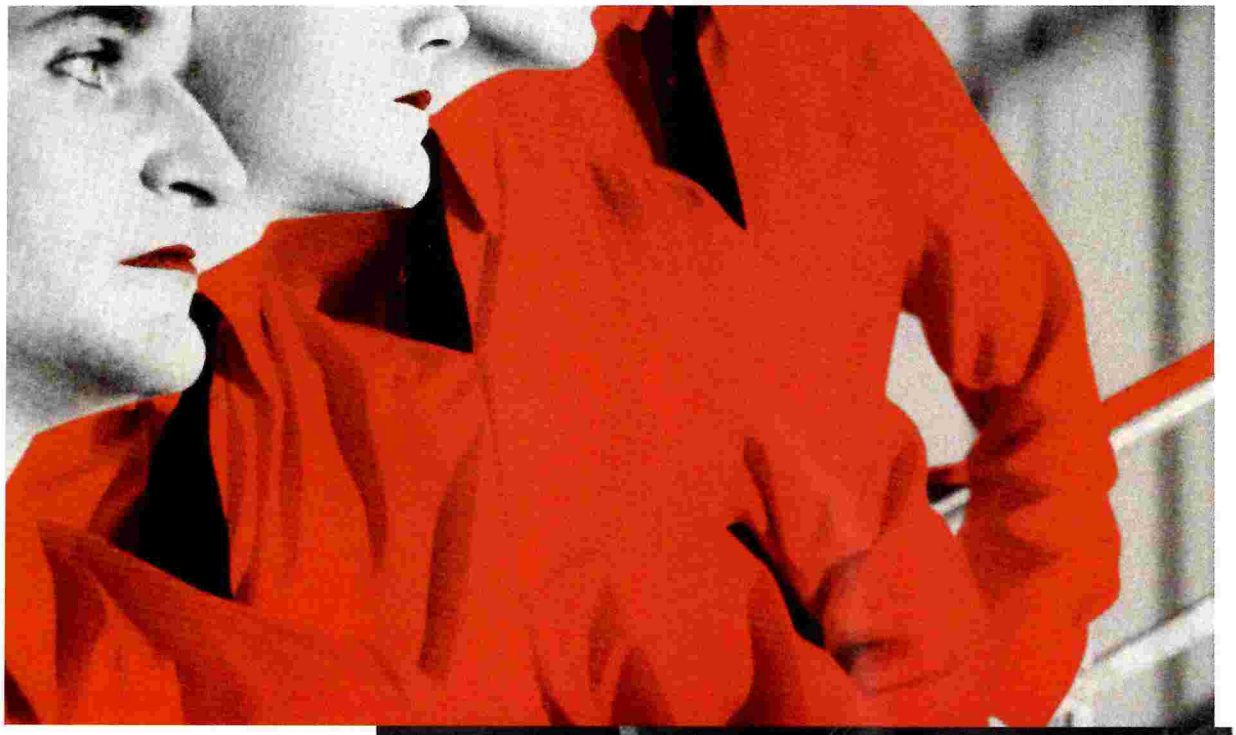
Es ist, wie es ist, weil irgendwas anderes kommen musste. Was genau, ist dabei egal.

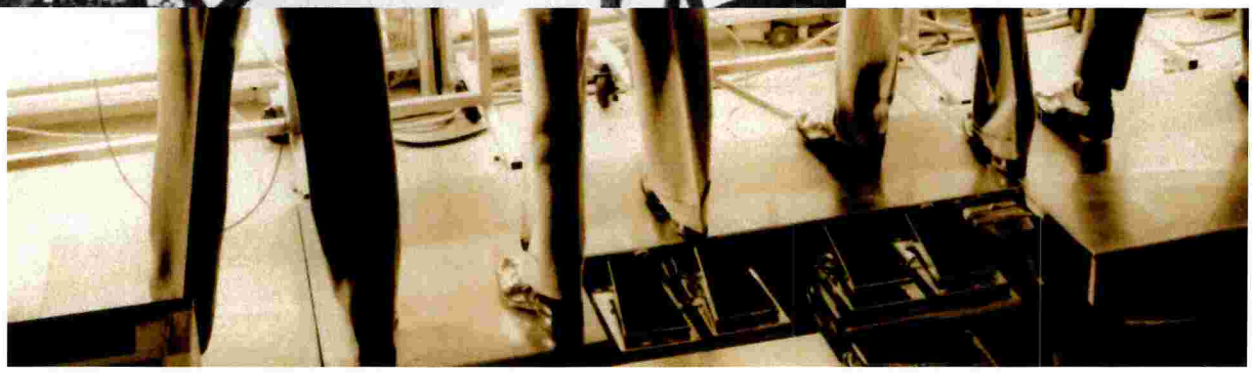
Vielleicht handelt es sich dabei aber auch um energetische Zyklen, um strukturelle Abfolgen von Verausgabung und Erholung, argumentiert Reynolds. Nach den hyperinnovativen sechziger Jahren sei mit den Siebzigern bereits eine Phase der Einkehr erfolgt. Und nach den ravenden Neunzigern sei auch den Nullerjahren die Puste ausgegangen. Wie sehr dann ökonomische und technologische Diskurse das Gespräch über Musik bestimmten, referiert Reynolds vor allem anhand von Youtube. Dort konzentriert er sich auf den freien Zugang zum Archiv, auf die Allgegenwart der Bilder und Töne ohne Hierarchie (wenn man von den Klickzahlen mal absieht).

Es tut gut, in den vielen großen, detailverzierten und dialektisch gewendeten Argumenten ein paar schnöde Zahlen zu lesen, welche die Dringlichkeit des Themas klar benennen. Ein Mitarbeiter des US-amerikanischen Industriemagazins *Billboard* verrät Reynolds, dass am Ende der Nullerjahre gut 64 Prozent der Online-(!)-Käufe auf den Katalog zugriffen, das heißt auf Musik, die älter als anderthalb Jahre ist. Zehn Jahre zuvor war das Verhältnis noch genau andersherum: zwei Drittel aktuelle Musik, ein Drittel Katalog. Das Wählrad des iPods wurde so zum Hamsterrad, zum Symbol des rasenden Stillstands: viel









Bewegung, aber kein Fortschritt, weil das ganze Archiv zur potenziellen Playlist wurde, von Besonderheiten bereinigt und für die Stimmung optimiert. Dass man in Anbetracht wachsender globaler Unsicherheiten lieber die Vergangenheit heraufbeschwört, kommt einer These noch am nächsten. Doch die Stärke des Buches sind nicht seine Verallgemeinerungen.

Man könnte einwenden, dass schon der Formatwechsel von Vinyl zur CD dem Archiv eine gestiegene Bedeutung verschafft hat. Aber die Konsequenzen der fortschreitenden Digitalisierung der Musik auf das Zeitempfinden sind sicher um einiges weitreichender. Mit William Gibson, Science-Fiction-Autor und Begründer des *Cyberspace*, führt Reynolds den Begriff des *endless digital now* ein, einer Gegenwart ohne Grenzen, die jede Musikdatei als gleich gegenwärtig betrachtet, ungeachtet seiner historischen Signatur. Damit wendet sich Reynolds von der Betrachtung des Konsumenten ab und wieder der künstlerischen Produktion zu. Wenn er die verschliffenen Synthiestrukturen des New Yorker Experimentalmusikers Oneohtrix Point Never beschreibt oder die Archivmusik von Belbury Poly, wird er wieder zum begeisterungsfähigen Kritiker. Das ist Musik, die laut Reynolds eine spätmoderne Trauer transportiert, weil sie den Rückgriff auf die Vergangenheit nicht verschleiert, sondern den Verlust zum Thema erhebt. Es ist Musik, die das Pathos der Moderne nur noch als Zitat dulden kann, die Geste der Innovation im Sinne einer Neuordnung der Dinge wird höchstens erinnert.

Reynolds ist sich seiner eigenen Prägungen sehr genau bewusst: Post-Punk und Techno haben sich selbst jeweils als Neuanfänge begriffen. Das Selbstbild zeigte eine Zeit lang den radikalen Bruch. Das Problem ist aber nicht Reynolds' modernistischer Anspruch auf Innovation, sondern sein Begriff des *Kerns*.

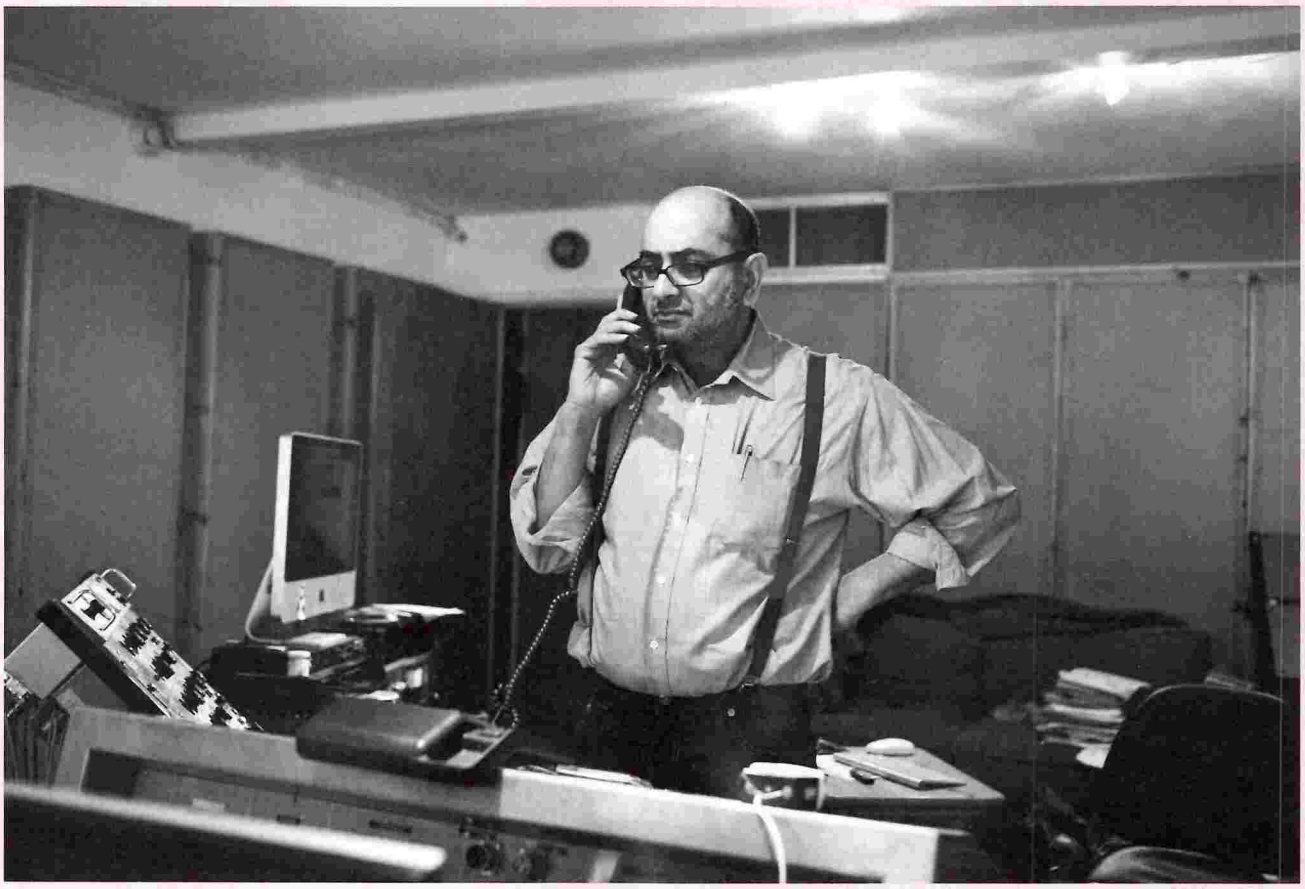
Es sei nicht dasselbe, frischen Orangensaft zu trinken oder sich mit dem Konzentrat zu begnügen, schreibt Reynolds. Damit verrät er seinen Essenzialismus.

Reynolds hat sich – bei aller Intelligenz, bei allem Wissen – die Unterscheidung zwischen Original und Kopie erhalten, die er an anderer Stelle selbst dekonstruiert. Die von ihm gelegentlich referierte Theorie verneint diesen Essenzialismus, der – nostalgische? – Pophörer in ihm bringt ihn aber immer wieder ins Spiel.

Die Suche nach dem *wahren Kern* findet immer neue Objekte, vielleicht ist nicht zuletzt diese Sehnsucht mit ein Grund für manische Trendfolgen. Der Hype gewisser nicht-westlicher Musiken, die dank der Digitalisierung viel zugänglicher geworden sind, zeigt manchmal bereits solche Symptome, wenn etwa die Vitalität in den globalen Ghettos schon einmal gegen die Verkopftheit westlicher Kunstmusik in Stellung gebracht wird. Was ist retro, wenn nicht das: die Feier des wahren Lebens im jeweils anderen zu beobachten? In diese Falle tappt Reynolds natürlich nicht. Seine Dialektik treibt ihn vielmehr dazu, dem oberflächlichen Retro-Wahnsinn einen tiefen, radikalen Retro-Entwurf entgegenzuhalten. Wer sich ein Leben lang etwa als Teddy Boy inszeniere, verweigere sich gerade den kapitalistischen Zyklen des Retro-Pop, schreibt Reynolds. Dennoch schließt sein Buch, ein wenig überraschend und fast beschwörend, mit: »I still believe the future is out there.«

*

Simon Reynolds
Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past
458 Seiten, Englisch
Faber & Faber — 02.06.11



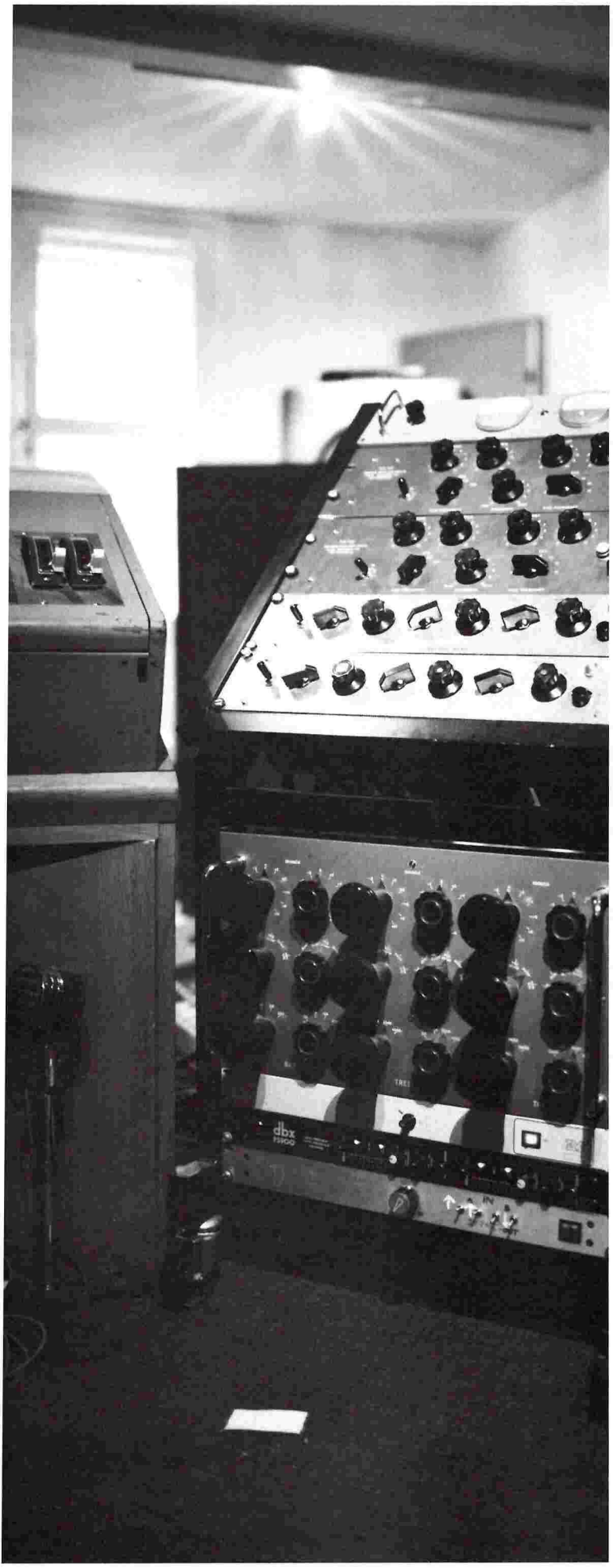
Die Demos liegen auf dem Laptop

Im Masteringstudio von Graeme Durham, Vater von Kitty, Daisy & Lewis

Text — Johannes von Weizsäcker
Fotos — Dan Wilton

Mithilfe von digitalen Plug-ins lässt sich heute im Studio alles erzeugen – von der futuristischsten bis zur historischsten Soundästhetik. Dennoch vertrauen Künstler und Bands wie The xx, Four Tet oder Dizzee Rascal auf *the real thing* und bringen ihre Produktionen in GRAEME DURHAMs Masteringstudio The Exchange nach Camden, wo Kathodenstrahlröhren und anderes antikes Gerät für Klangveredelung sorgen. Durham ist selbst Musiker – und Vater: Seine Kinder Kitty, Daisy & Lewis treiben es mit dem Analog-Fetischismus auf die Spitze. Johannes von Weizsäcker hat sich im The Exchange Studio umgeschaut und mit dem Betreiber gesprochen – der mit dem Wort Retro nichts zu tun haben will.

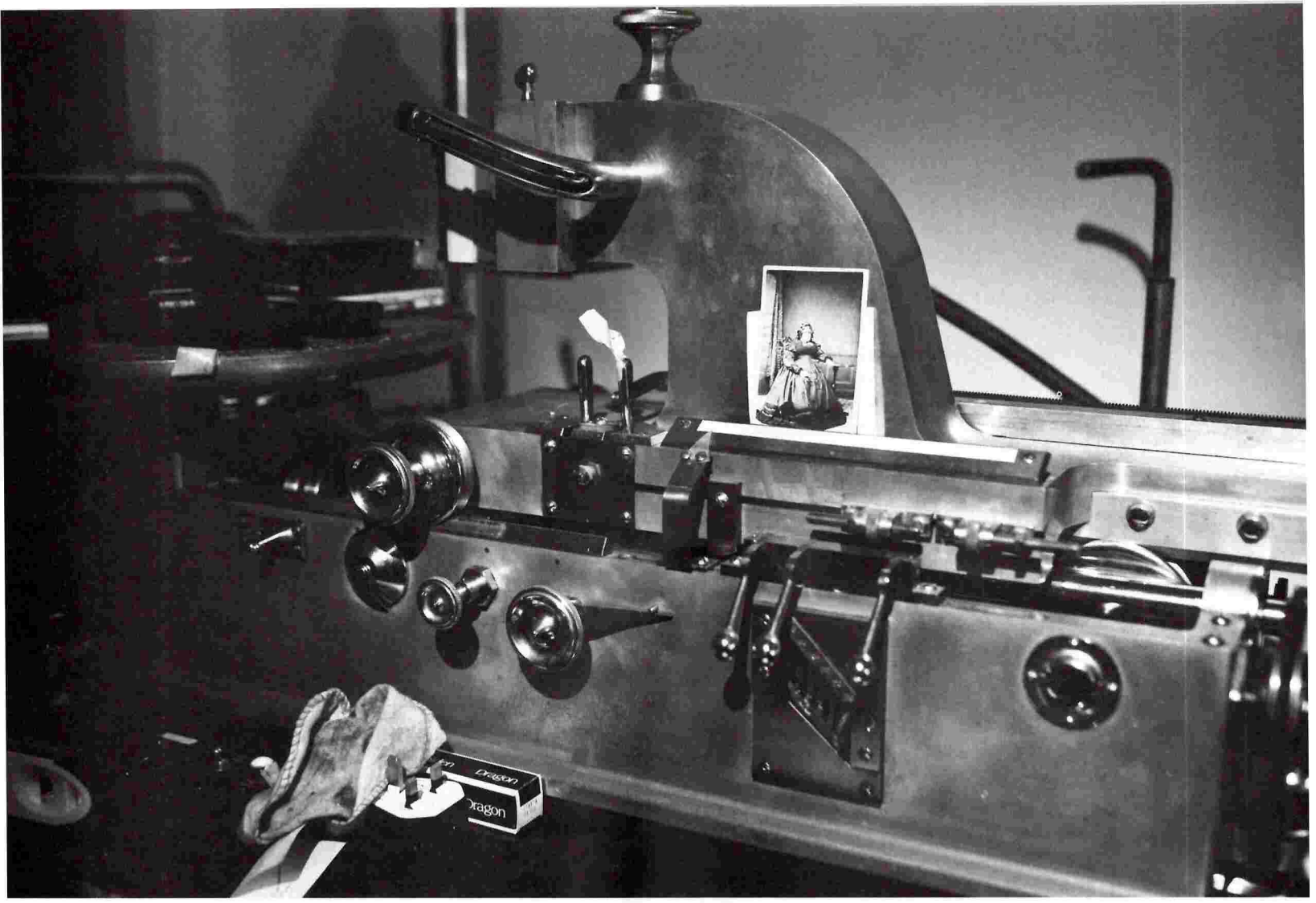
TRANSCO
TRANSCO
TRANSCO



Graeme Durham, ein fröhlicher Endvierziger mit glucksendem Lachen, ist von Beruf Mastering-Ingenieur. Mastering nennt man, laienhaft beschrieben, was mit einem Album passiert, nachdem es aufgenommen und abgemischt wurde. Dem Gesamtmix wird durch Geräte wie Kompressoren, Expander oder Equalizer jenes Quantum Glitzern und Wärme verliehen, welches schwer in Worte zu fassen ist, aber häufig den Unterschied zwischen einer guten und einer magischen Pop-Produktion ausmacht. Zum Aufspüren dieser Magie verwendet Durham ausschließlich komisch aussehende alte Geräte. Außerdem betreibt er mit seinen Kindern die Band Kitty, Daisy & Lewis, die sich ebenfalls an ziemlich alter Popmusik und deren Produktionsstilen orientiert. Grund genug, Durham einen Besuch abzustatten, um herauszufinden, wie die vielbesprochenen Retroklänge im Pop erzielt werden, und mit ihm über die familiäre Retroband zu plaudern.

Nur: »This isn't retro«, sagt Durham und zeigt in sein Masteringstudio. Interessant! Das Studio gleicht nämlich der im Aufbau befindlichen Nostalgieabteilung eines Technikmuseums. Elektronische Wunderkisten mit Reglern wie Boeing-Steuerknüppel stehen so zahlreich herum, dass sich nur unter geballter Konzentration durch den Raum navigieren lässt.

Der Großteil dieser Geräte war schon zu Zeiten nicht mehr neu, als man in Science-Fiction-Serien Raumschiffattrappen an Nähgarn durchs Bild zog.



Das Herzstück bildet ein Masteringpult, von dessen Typ es, so Durham, »auf der ganzen Welt nur vier Stück gibt. Das hier ist ein EMI-Pult, das die EMI-eigenen Abbey-Road-Studios irgendwann abgestoßen haben. Vermutlich in den fünfziger Jahren in Deutschland zusammengebaut, mit Telefunken-Verstärkern. Auf diesem Ding wurden Beatles-Alben gemastert.« Heute mastert Durham, der den Nordlondoner Masteringbetrieb The Exchange 1987 mitgründete, darauf immer noch Popmusik, über Lautsprecher, die ebenfalls ein halbes Jahrhundert alt sind. Was also ist diese studiogewordene Zeitmaschine, wenn nicht ein Beispiel für, nun ja, *Retro*?

»Dieses Retro-Konzept ist komplett konstruiert. Ich benutze diese Geräte nicht, weil sie retro sind, sondern weil sie gut klingen. Genau wie man sich ja auch nicht unbedingt eine 1958er-Gibson-Gitarre kauft, weil man ausschließlich Musik wie aus den späten Fünfzigern machen will, sondern weil diese Gitarre einen bestimmten Sound hat, den man mag, der sich aber in vielen Musikrichtungen einsetzen lässt.«

So benutzt Durham seine Sammlung analoger Altgeräte auch seit jeher, um durchaus zeitgenössische, gar zukunftsträchtige Musik zu bearbeiten: Den seinerzeit futuristischen Samplekunstpop von Art Of Noise hat er hier ebenso gemastert wie Detroit-Techno von Moodymann oder Four Tets pastorale Elektrofolk-Klänge. Die jüngsten Platten von The xx oder Dizzee Rascal wurden ebenfalls hier klangveredelt. Von guten alten Kathodenstrahlröhren angewärmt, bekommen – wie auch andere Klangtüftler neben Graeme Durham bestätigen – selbst komplett auf dem Laptop entstandene Produktionen eine kaum greifbare Tiefe, welche die Spezifitäten dieses oder jenes Retrostils transzendiert, also gewissermaßen allgemeingültig ist und die – da ist sich Graeme Durham sicher – nicht mit digitalen Mitteln erzeugt werden kann. »Ich weiß selber nicht, woran es genau liegt. Es liegt nicht am eigentlichen Bearbeiten bestimmter Frequenzbereiche, das wir mit diesen Geräten durchführen. Es ist irgendetwas anderes.«

Was aber tun Produzenten, die für zeitgenössische Künstler wie etwa Adele oder Duffy – vermeiden wir mal das R-Wort – ganz bewusst die klangliche Atmosphäre einer bestimmten Vergangenheit emulieren möchten? Durham zufolge gibt es nur einen Weg: »Wenn du wie ein Popkünstler in den sechziger Jahren klingen möchtest, musst du auf Instrumenten, über Verstärker und Mikrofone aus den Sechzigern spielen. Dieser Sound lässt sich natürlich nicht allein beim Mastering erreichen. Im Übrigen hat Technologie schon immer die Musikstile ihrer jeweiligen Zeit geprägt. Als man noch mit Phonografen Aufnahmen machte, musste man als Sänger ordentlich in den Trichter brüllen, damit überhaupt etwas aufgezeichnet wurde. Das prägte die Gesangsstile. Ein Nuschler wie zum Beispiel Leonard Cohen konnte erst Aufnahmen machen, als es vergleichsweise empfindliche Mikrofone gab. Ohne elektrische Gitarre und laute Marshall-Verstärker kein Jimi Hendrix.«

Doch besteht nicht die technologische Innovation der heutigen Zeit aus Arbeitsspeicherumfang und Prozessorenleistung sowie aus preiswert erhältlicher Software, mit deren Hilfe ein Musiker, der sich keine epochenauthentischen Instrumente und

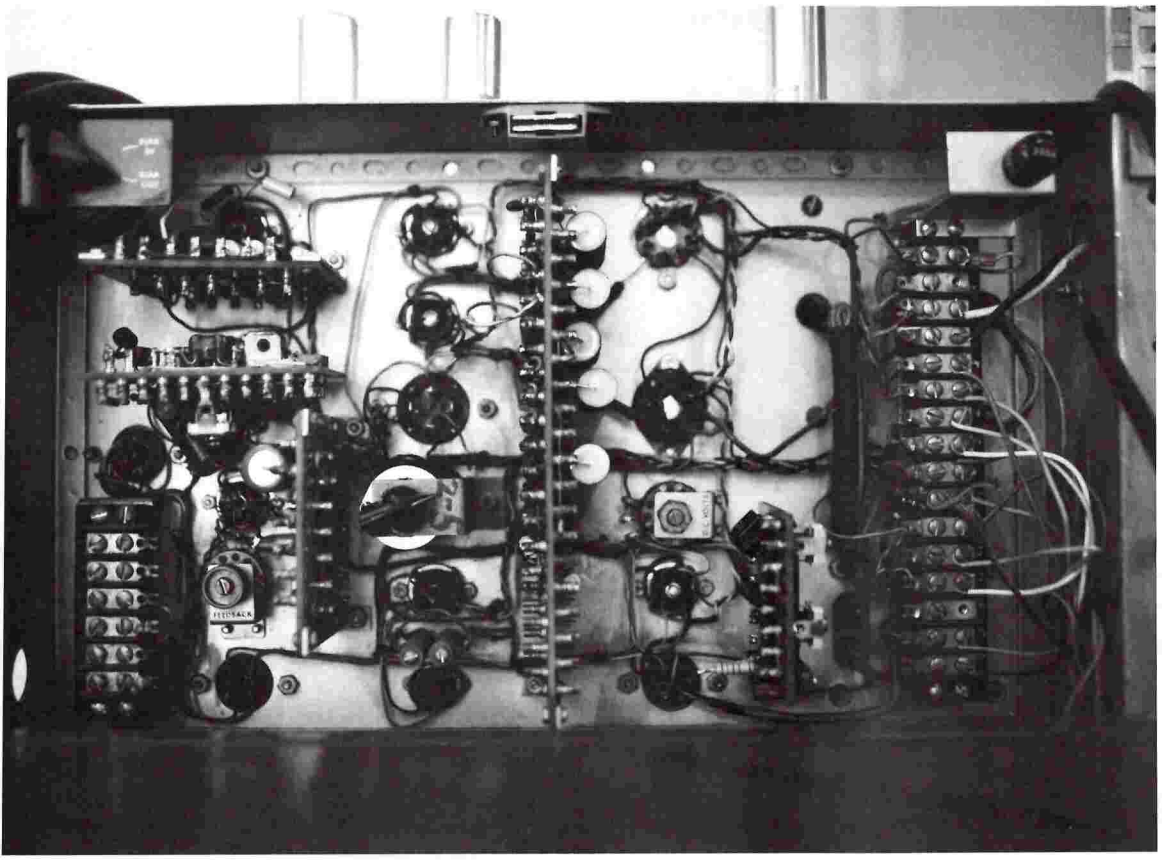
Aufnahmegeräte leisten kann, im Schlafzimmer dann eben doch alle möglichen Stile rekonstruiert? Liegt nicht unter anderem hier die Ziellosigkeit und Rückgewandtheit der heutigen Popmusik begründet? Schlagzeug-Sample-Sammlungen im Motown-Sound, erstaunlich echt klingende Röhrenverstärker- und Elektroklavier-Imitate, Plug-ins, denen angeblich der Klang der in Abbey Road benutzten Equalizer einprogrammiert ist – all dies findet sich in Softwareform auf Millionen von Laptops. Vorausgesetzt, dieses virtuelle Instrumentarium wird gekonnt eingesetzt – hört da wirklich noch jemand einen Unterschied? Graeme Durham: »Ich glaube, die meisten bemerken keinen Unterschied, weil sie sowieso nicht genau hinhören. Doch das, was an einer Analog-Produktion schön und unersetzlich ist, wird den Hörer trotzdem unterbewusst berühren.«

Die Begeisterung für die Erhaltung jener Aura, die bei einer Aufnahme im rein rechnerischen Prozess wohl verloren geht, hat Durham auf seine Kinder übertragen: Kitty (18), Daisy (23) und Lewis (21) treten in pomadigen Tollenfrisuren und Kleidern mit Punktmuster auf und machen Musik, die von Blues, Rock 'n' Roll, Country & Western sowie hawaiianischen Platten der sechziger Jahre beeinflusst ist. Bei Konzerten spielen Vater Graeme an der Gitarre und Mutter Ingrid Weiss – ihrerseits ehemalige Schlagzeugerin der legendären Post-Punk-Band The Raincoats – am Kontrabass mit. Die Produktion ihrer Alben erfolgt unter Leitung von Lewis Durham strikt ohne Computer, sondern auf Bandmaschinen und über Mikrofone aus den vierziger und fünfziger Jahren. Eigentlich kein Wunder, denn nach eigener Angabe ist das Zuhause der Familie mit einer noch wesentlich größeren Menge analoger Wunderkisten angefüllt als der Studio-raum in The Exchange, und Lewis Durham hat sich nach Angaben seines Vaters »zum noch extremeren Geek entwickelt als ich. Momentan ist er damit beschäftigt, diesen Mono-Vinylcutter da hinten zu reparieren.«

Trotzdem verwundert es, dass junge Menschen versuchen, in ihrer Musik die Ästhetik längst vergangener Dekaden haarklein nachzuleben.

So wie es auch überrascht, dass nicht wenigstens eins der Durham-Kinder je aus Rebellion gegen den väterlichen Analog-Fetischismus mit einem per iPhone auf MP3 produzierten Witch-House-Projekt oder Ähnlichem aufgewartet hat. Doch vermutlich lässt sich durch immersive Beschäftigung mit vergangenen Pop-Epochen heutzutage intensiver rebellieren – in Kitty, Daisy & Lewis' Fall zwar nicht gegen die Eltern, dafür aber – durchaus verkaufsfördernd – gegen die digitalkulturellen Gepflogenheiten der eigenen Generation.

Womit wir wieder beim Retro-Gedanken angelangt wären, den Graeme Durham ein weiteres Mal von sich weist, ebenso wie die Unterstellung rebellischer Beweggründe: »Bloß, weil man sich an Dingen orientiert, die etwas weiter zurückliegen als die Smiths, betreibt man noch lange keinen rebellischen Retro-Kult. Unsere Musik hat Einflüsse aus vielen verschiedenen Zeiten und Richtungen. Würde man jemandem, der einen Monet-Druck in seinem Wohnzimmer hängen hat, unterstellen, er habe eine Retro-Einrichtung? Außerdem glaube ich nicht, dass meine Kinder aus Rebellion diese Musik machen. Sie leben im Jetzt, sind auf Facebook, hören auch Lady Gaga und benutzen ihren Laptop, um Demos für die Band aufzunehmen. Aber sie sind eben auch mit meinen alten Platten und Ingrids Second-Hand-Kleidern aus den Fünfzigern aufgewachsen, und seit ich sie als Kinder in einen Pub mitnahm, wo einige Folkmusiker auftraten, wollten sie genau diese Musik machen.«



Trotz ausschließlicher Konzentration auf altmodische Stilrichtungen in Musik und Kleidung möchte Durham Kitty, Daisy & Lewis also nicht als Retro-Projekt verstanden wissen. Der Wunsch des Popmusikers, nicht kategorisiert werden zu wollen, ist bekanntlich so alt wie die Popmusik selbst. Doch wen kümmert's, als was man das musikalische Familienprojekt der Durhams nun bezeichnet – einigen wir uns auf *traditionsbewusst*:

Nach einer Stunde inmitten antiquierter Röhren und Transformatoren fühlt sich der Besucher geradezu beseelt vom Durham'schen Enthusiasmus fürs alte Gerät.

Daheim, beim erneuten Hören des neuen Kitty, Daisy & Lewis-Albums, bemerkt auch er, der Analogskeptiker, plötzlich ein gewisses Etwas, jenseits vom offensichtlichen Retro- bzw. Traditionsklang: ein Schimmern, Knistern, Flackern, das nicht näher benennbar ist. Nur eines ist es sicher nicht: digital.

*

www.exchangemastering.co.uk

Heute eine Beleidigung, morgen ein Kompliment

Retrocinemania – das Kino kehrt der Gegenwart den Rücken zu

Text — Georg Seeßlen
Bilder — Paramount Pictures

Während Simon Reynolds' *Retromania* die Analyse der *pop culture* weitestgehend auf den Bereich der Popmusik begrenzt, wirft Filmtheoretiker Georg Seeßlen im Folgenden einen Blick ins Filmgeschäft und nähert sich verschiedenen Erklärungsmodellen zum Phänomen der ewigen Wiederkehr in aktuellen Kino- und TV-Produktionen, beispielsweise in *Transformers 3: Dark of the Moon* oder der Steven-Spielberg-Produktion *Super 8*. Als Fachmann für Medien der Alltagskultur stellt Seeßlen die betrübliche Diagnose: Das Mainstreamkino hat aus Angst vor dem eigenen Tod die Flucht in der Zeitschleife nach vorn angetreten und wird per Retrofuturismus zum reinen Recyclingunternehmen.

Vielleicht ist es ja nicht nur die Popmusik, die in ihrer Vergangenheit steckengeblieben ist und nun von einem Recycling zur anderen Retromanie kreist, sondern die Kultur als Ganzes, ach, was sage ich: Nennen wir es doch einfach *die Welt*. Immer mehr neue technologische Mittel werden aufgewandt, um immer mehr Dinge zu bewegen, die ohnehin die alten sind. Kultur im Allgemeinen und Popkultur im Besonderen, das ist nichts anderes als die Kunst, sich im Kreis zu drehen, ohne sich zu langweilen und ohne dabei umzufallen.

Für diese Form der ewigen Wiederkehr – aber auch der unbegrenzten Mixbarkeit – gibt es drei Erklärungsmodelle: 1. Es war schon immer so. Nicht bloß die Kunst-, sondern auch die Ideengeschichte ist ein unentwegtes Wiederaufnehmen und -umdeuten. Mit einer griechischen Statue ist schon alles über Menschen und ihre Bilder gesagt, in der *Odyssee* stecken schon alle Geschichten, die man je erzählen wird, und eine Höhlenzeichnung oder ein Wandteppich enthalten schon die gesamte Kinogeschichte. 2. Der Vorrat an Fantasien, an Bildern, Erzählungen und Melodien ist begrenzt. Sehr begrenzt. Deshalb wird in gewissen Phasen besonders deutlich, dass man ohnehin nur immer wieder die alten Geschichten in neuem Gewand erzählt, oder dass Britpop nur eine aufgeraute Version der Beatles ist.

Die Beatles boten auch nur eine abgespeckte und beschleunigte Variation von Schubert, der seinerseits von Mozart … usw.

In diesem Fall kann man immer noch die Frage stellen, wie bewusst oder naiv so was gemacht wird. 3. Die Zukunft kann trotzdem irgendwie ganz interessant sein. Die Vergangenheit war eigentlich ganz okay. Bloß die Gegenwart, also die Gegenwart

geht gar nicht. Offensichtlich ist die Abschaffung der Gegenwart ein fortschreitendes politisch-ökonomisches Projekt, in das die unterschiedlichsten Interessen und Impulse einfließen. Die Macht, der Profit, und ehrlich gesagt auch die Bequemlichkeit. So befindet zum Beispiel die Partei in China, dass den Kinozuschauern im größten Filmmarkt der Welt Darstellungen der Gegenwart irgendwie nicht zuträglich sind. Jedenfalls wirft die Zensur dort schon mal einen zweiten und dritten Blick auf Filme, die sich mit der Gegenwart beschäftigen, während sie mit Vergangenheitsbildern vergleichsweise tolerant umgeht. Die Folge ist, dass die chinesische Filmindustrie die Welt mit prächtigen historischen Kostümdramen und aufwendigen Legendenfilmen beglückt, deren Subtexte kaum noch lesbar sind, zumindest hierzulande. So etwas gibt es bei uns natürlich nicht, eine Abschaffung der Gegenwart durch die Zensur. Bei uns erledigt das der Markt.

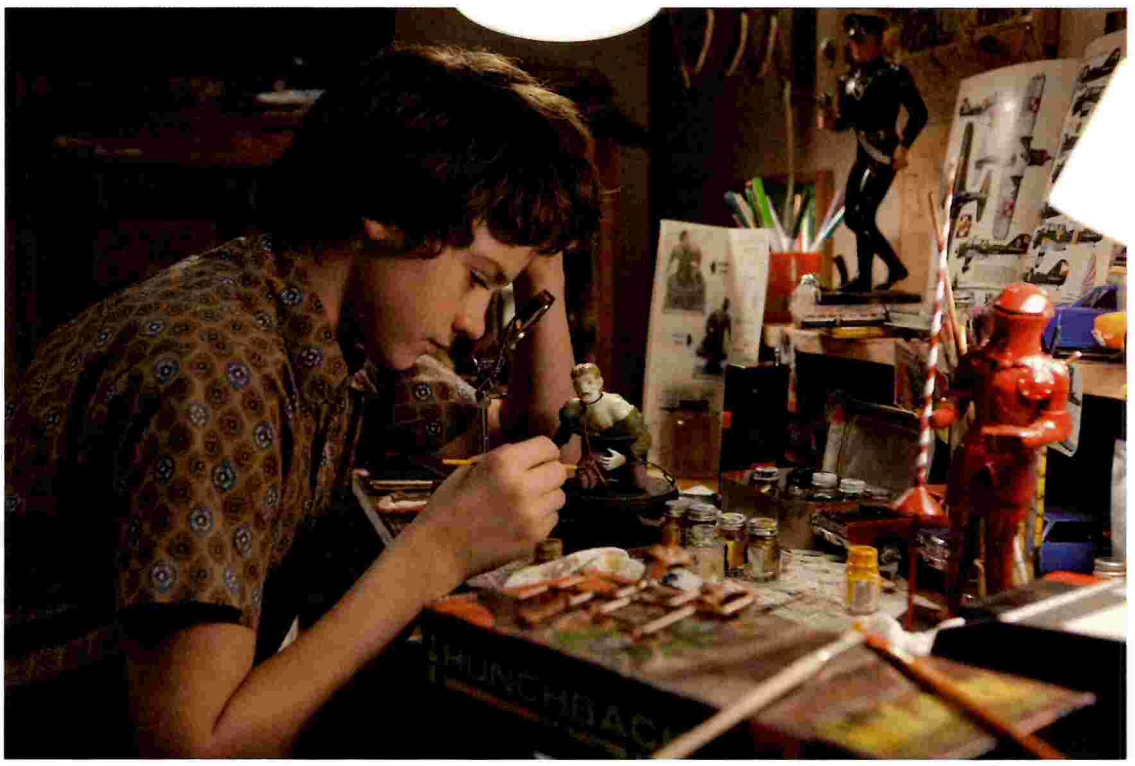
Man muss den *Rückbau* der Kultur im 21. Jahrhundert wohl doppelt verstehen, als ein Abtragen des Unnützen und als ein Herrichten des Verbliebenen in endlosen Zeitschleifen. Dabei wird das Kino vielleicht deswegen weniger als Teil dieses Projekts wahrgenommen als die Musik oder die Mode, weil es schon immer *retro* war. Die Flucht in die Vergangenheit und die Flucht in die Zukunft, die, wie wir seit *Star Wars* wissen, auch nur eine aufgemotzte Form der Vergangenheit ist, scheinen Antworten auf eine frühe grammatische Kampfansage zu sein:

Der Angriff der Gegenwart auf die übrigen Zeiten wurde beantwortet mit einem Bündnis der übrigen Zeiten gegen die Gegenwart.

Eine besonders sichtbare und deshalb vielleicht noch eine der harmloseren Formen dieses Bündnisses ist der *Retrofuturismus*; die Idee, man könne sich eine Zukunft so vorstellen, wie man sie sich vielleicht in der Vergangenheit vorgestellt hat. Dafür ist das Kino eine perfekte Maschine. Sie hat Erfahrung darin, jede technische Neuerung dazu zu verwenden, der technologischen und sozialen Gegenwart den Rücken zuzukehren. Mit dem Farbfilm ging's ins Mittelalter und zu den Piraten, mit CinemaScope in die römischen Arenen und ins biblische Zeitalter, das digitale Kino macht eine Spirale magischer Kinderträume möglich, und 3-D ist offenbar die Geheimformel fürs verlorene Paradies (das in *Avatar* von *böser* Technologie bedroht ist, wie sollte es anders sein).

Man braucht, nicht nur in Harry Potter, viel Rechnerkapazität, um perfekt eine Welt darzustellen, in der es keine Computer gibt.

Filmstills s. 67 & s. 68 aus J.J. Abrams' *Super 8*



Es ist nicht nur die Gegenwart der Welt, sondern auch die Gegenwart des Mediums, die zum Verschwinden gebracht werden muss. Wie die Popmusik – als Krise der Industrie einerseits, als semantische Katastrophe andererseits – so muss auch das Kino seit geraumer Zeit fürchten, ganz einfach abgeschafft zu werden. Seit es das Kino gibt, hat es seine Krisen selbst produziert. Mal durch Überproduktion, mal durch zu schnelle, mal durch zu langsame Entwicklung. Aber nun befürchten selbst die Mogule unserer Tage, Steven Spielberg allen voran, das Medium könne wirklich einfach verschwinden, sich auflösen in einer digitalen Bilderflut, sich in ein Meta-Medium verwandeln und als Recyclingunternehmen enden. Schon wird das letzte authentische Filmmaterial spekulativ vom Markt gekauft. (Und wir vermuten, dass eben jener Steven Spielberg, der öffentlich vor diesem Phänomen warnt, unter den Aufkäufern *echten* Filmmaterials ist.)

So reist das Kino in die eigene Vergangenheit, sei's ins *Cinema Paradiso* (Regie: Giuseppe Tornatore, 1988), sei's in die Zeit, da das Filmen noch geholfen hat: Mit *Super 8* (seit dem 8. August in den Kinos) hat J.J. Abrams als Regisseur eine lupenreine Hommage an die frühen Filme des Meisters, also Steven Spielberg generiert (der *Super 8* auch produziert hat). Zugleich ist Abrams' Film als perfekte Zeitschleife angelegt: In den 1970er Jahren drehen ein paar jugendliche Amateurfilmer einen Zombiefilm und werden dabei zufällig Zeugen eines Zugunglücks. Auf ihrem Material entdecken sie bei der Bearbeitung eine fürchterliche Kreatur, die wohl aus den Laboratorien der amerikanischen Militärs entwichen ist. So wie sich die fiktiven Monster als harmlos gegenüber den echten erweisen (so viel Fiktion 2.0 steckt in *Super 8*), so erweist sich auch die Traumzeit gegenüber der realen als die *bessere*.

Es war wohl schon immer Spielbergs Idee, traditionalistische Inhalte mithilfe innovativer Technologie aufzubereiten. Nur erscheint das zunehmend schwieriger, angesichts der unablässigen 3-D- und Digitalisierungsschübe. Seine und Peter Jacksons vollständig der digitalen Ästhetik verschriebene Verfilmung des Hergé-Comics *Tintin*, die zu Weihnachten als *Die Abenteuer von Tim und Struppi: Das Geheimnis der Einhorn* in die deutschen Kinos kommen soll, verleiht der Sehnsucht nach Aussöhnung von Tradition und Zukunftsvision ebenso Ausdruck wie das Genre-Crossover der ebenfalls von Spielberg koproduzierten Comic-verfilmung *Cowboys & Aliens* (Regie: Jon Favreau, Kinostart 25. August). Immer geht es zugleich nach vorn und in die Vergangenheit, und die Pointe dieser nostalgischen, manieristischen und durchaus synthetischen Erzählweise lautet: Man ist zugleich da und woanders. Retrofuturismus konstruiert Zukunft aus der Vergangenheit, sozusagen unter Umgehung der Gegenwart. Oder umgekehrt, wie vor Kurzem in *Transformers 3: Dark of the Moon* (Regie: Michael Bay, Produktion u.a.: Steven Spielberg), wo vor der langen und blechernen Destruktionsorgie die amerikanische Geschichte zwischen Nixon und Kennedy mal eben neu geschrieben wird.

Die Reise des postmodernen Kinos in die eigene Vergangenheit hat mitten hinein in ein großes Zitat- und Verweisspiel geführt, das eine neue Form von *Intelligenz* versprach. Oft genug meinte es aber auch ganz direkt eine Selbstdarstellung des Mediums, wenn auch nicht immer so pseudo-naiv wie in Peter Jacksons *King Kong* (2005), der vor seine Digitaleffekte eine Kamera der dreißiger Jahre schob.

In der Selbstreflexion des Kinos kann man vielleicht ein rasendes Auf-der-Stelle-Treten erkennen. Auf der anderen Seite lassen die globalen Bilderströme eine lineare Entwicklung auch gar nicht mehr zu.

Keine *Nouvelle vague* wird die *Sprache* des Films mehr verändern können, die nun zu einem offenen System geworden ist, zugleich aber kein *Off*, keinen unerwarteten Impuls, keine Zukunft mehr kennt. Irgendeine der Filmsprachen aus den verschiedenen großen Traumfabriken, Hollywood, Bollywood, Hongkong, Korea oder auch den kleineren, Nollywood, Babelsberg, Cinecittá, Teheran, *passt* immer und ist kompatibel zu irgendeiner anderen Vergangenheit oder Zukunft. Ein lyrischer Menschenfilm aus dem Iran oder ein durchgeknallter Schulmädchen-Roboter-Splatter aus dem J-Horror, ein Neo-Western mit Neo-Morricone-Musik aus Korea oder eine romantische Komödie aus Hollywood. *Everything goes.*

Je breiter freilich das Angebot, desto enger die Zeitschlaufen. Und: Wo weniger Fortschritt zu haben (oder zu glauben) ist, da wird der Druck auf die Introspektion dringlicher. Das gilt für den Film wie für die Popmusik. Das Mainstreamkino, hierzulande und augenblicklich jedenfalls, träumt sich nicht bloß zurück in bessere Tage, es träumt sich in seine Geschichtlichkeit zurück, in eine Situation, wo der Film noch *Geschichte machen* (oder wenigstens begleiten) und so auch eine Biografie bestimmen konnte. Das Kino träumt sich, mit anderen Worten, einen Ort, an dem es noch Bedeutung hatte.

Die *reflexive Nostalgie* des Kinos produziert zwar vielleicht intelligentere Bilder, die weder bedingungslose Identifikation fordern, noch eine Identität versprechen. Aber natürlich kommt es in dieser dialektischen Einheit von Reflexion und Nostalgie auch sehr darauf an, welches von beiden Elementen dominiert. Und auch etwas anderes ist wichtig: Die Beziehung zwischen Reflexion und Nostalgie muss ihrerseits wiederum *bedeuten*. Dass dies nicht aufgrund einer einfachen Formel funktionieren kann, zeigen die Erfolge und vor allem die Misserfolge von retrofuturistischen Beispielen aus dem Steampunk-Genre. Die reflexive Nostalgie bricht sich am eigenen Bewusstsein, in Filmen wie *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Regie: Kerry Conran, 2004) oder *The League of Extraordinary Gentlemen* (Regie: Stephen Norrington, 2003), die unentwegt sagen müssen: Seht mal, wie nostalgisch! Seht mal wie reflexiv ich bin! Retrofuturismus bedeutet auch in dieser Hinsicht nicht nur eine *Flucht* aus der Gegenwart und damit allenfalls eine indirekte Kritik an deren Unbewohnbarkeit oder Unerzählbarkeit. Im besten Fall definiert er einen Standpunkt außerhalb der eigenen Zeit, von dem aus die Gegenwart durchaus scharf bezeichnet werden kann.

Wenn man die Zukunft aushalten will, dann darf man sie nicht als Verlängerung der Gegenwart betrachten, es sei denn, man ist verliebt in Katastrophen und Apokalypsen.

Schmutzig, kaputt und heruntergekommen, der Zustand, von dem man sagt, irgendwer und irgendwas »habe schon bessere Zeiten gesehen«, so sah der Blick nach vorne in *Blade Runner* oder *Matrix* oder *Alien* aus. Und weil auch die märchenhafte Zukunft kein wirklicher Ausweg ist, bleibt nichts anderes, als die Zukunft von einer anderen Zeit aus zu rekonstruieren. Natürlich passiert dabei etwas, das man auch im literarischen Zweig der Science-Fiction beobachtet: die Aufsplitterung der Zukunft in eine Unzahl von Parallel- und Möglichkeitswelten. Die einzige Chance der Geschichte, die auf *ein* Ende zuläuft (unausweichlich, wie man sagt) ist es, sich aufzuspalten, sich zu brechen. Semiotisch bedeutet das: Nieder mit dem Syntagma! Es lebe das Paradigma! Es ist eine Welt (oder wenigstens ein Film) der Zutaten. Und diese Welt gehört den Erinnerungen und Rekonstruktionen:

***Super 8* heißt auch, ein verlässliches Filmmaterial in den Händen zu haben. Wenn darauf ein Monster ist, dann ist darauf ein Monster – und nicht etwa ein Eingriff ins Programm oder ein Bug.**

In solch einer Welt, in der es keine fremden Länder mehr zu entdecken gibt, muss es eben fremde Zeiten geben. Die Zeitschleifen und -Fallen des Films sind die Abenteuerreisen des 21. Jahrhunderts: Kara Ben Nemsi sprach bei Karl May mehr als ein Dutzend Sprachen und noch dazu jede Menge Dialekte; heute sprechen Held oder Heldin fließend Sechziger, Siebziger, Achtziger etc. In *Ashes to Ashes – Zurück in die 80er*, einer Variation und zugleich Fortsetzung der TV-Serie *Life on Mars – Gefangen in den 70ern*, muss sich die Polizeipsychologin Alex Drake mit den absurden Klamotten und Sprüchen arrangieren, in die sie durch ihre Zeitreise geraten ist. Es geht immer zugleich um Bilder- und um Verhaltenscodes. Ein Argument oder eine Methode oder eine Attitüde ist nicht mehr *falsch* oder *überholt*, sondern höchstens *so achtziger* – heute eine Beleidigung, morgen ein Kompliment.

Was die Retro-Filme freilich auch sagen, und damit sind sie tatsächlich auf der, nun ja, Höhe der Zeit und ihrer Diskurse: Zeit – oder besser: eine Epoche – ist ein gesellschaftliches und ästhetisches Konstrukt. Sie ist nicht mehr Wesen, sondern Haut, und natürlich muss man sie nicht linear verstehen. Gegenwärtig, so scheint es jedenfalls, ist nur noch der mehr oder weniger nackte Körper. Um den geht's im Kino nebenan. Und Gegenwart ist, wo es wehtut. Im nächsten Torture Porn. Oder in Jerzy Skolimowskis *Essential Killing.*

*

Super 8
USA 2011
Regie: J.J. Abrams Mit Joel Courtney, Kyle Chandler u.a.
112 Min., Paramount Pictures, Kinostart — 04.08.11

Cowboys & Aliens
USA 2011
Regie: Jon Favreau Mit Daniel Craig, Harrison Ford u.a.
118 Min., Paramount Pictures, Kinostart — 25.08.11

Transformers 3
USA 2011
Regie: Michael Bay Mit Shia LaBeouf, Frances McDormand u.a.
156 Min., Paramount Pictures, Kinostart — 29.06.11

Ashes to Ashes – Zurück in die 80er – 1. Staffel
Großbritannien 2008
Regie: Jonny Campbell Mit Philip Glenister, Keeley Hawes u.a.
665 Min., 3 DVDs, Polyband — 27.05.11

Mode

Produktion & Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de

Fotografie & Artwork — Katja Schubert
www.shot-fotografie.com

Fotoassistenz — Ulrike Schraberger

Hair & Make-up — Timo Pravitianos
www.face—designer.de

Models — Kristina Z., Marian Kreuzer, Tim Franco
www.ps-models.com

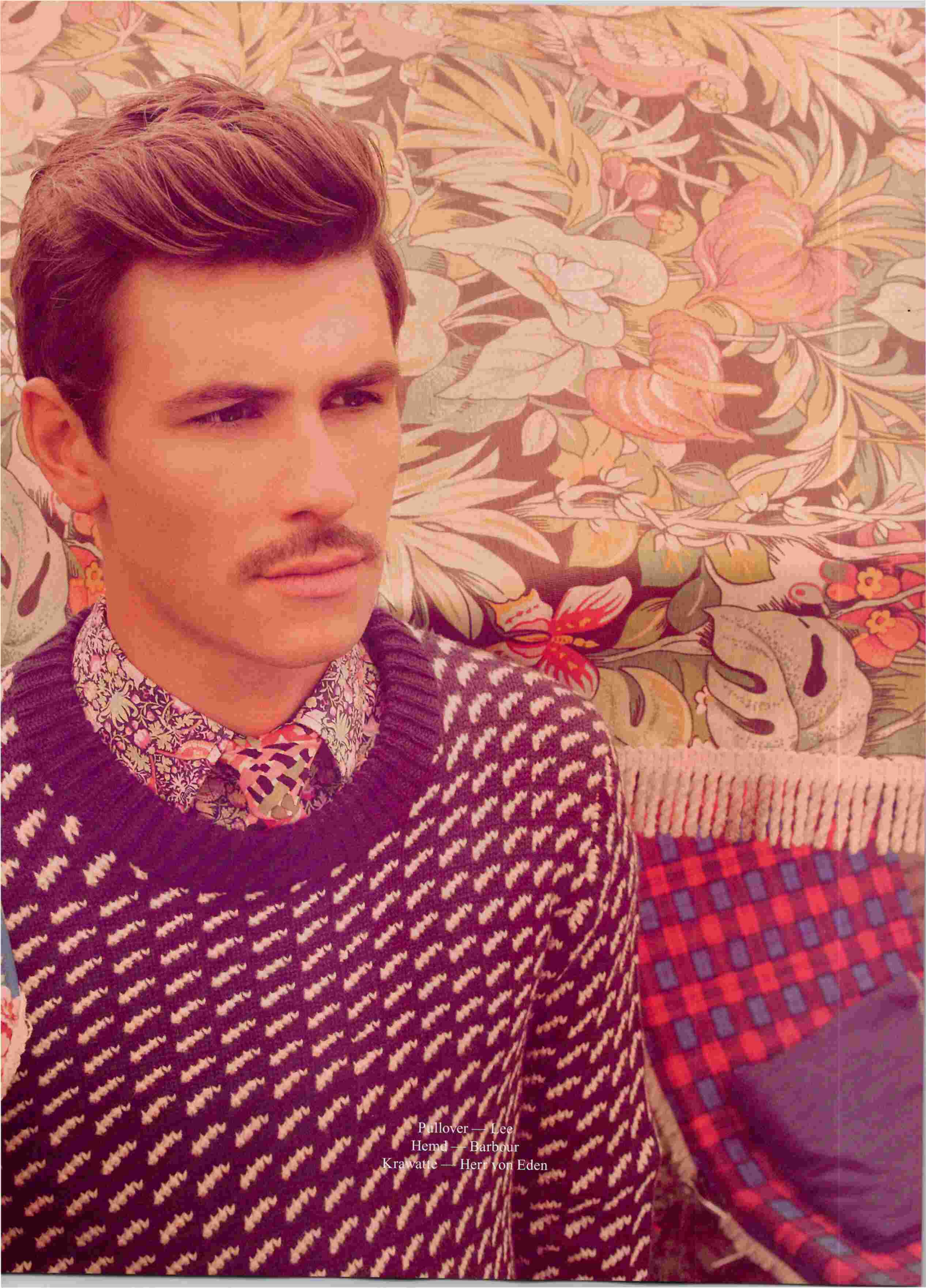
Special Thanks to TOM vom München 72 Park
www.muenchen72.de

Rock — Y-3
Strumpfhose — Happy Socks
Schuhe — Floris van Bommel

Shirt — Ben Sherman
Tuch — Closed
Hose — Firetrap
Socken — Happy Socks
Schuhe — Adidas

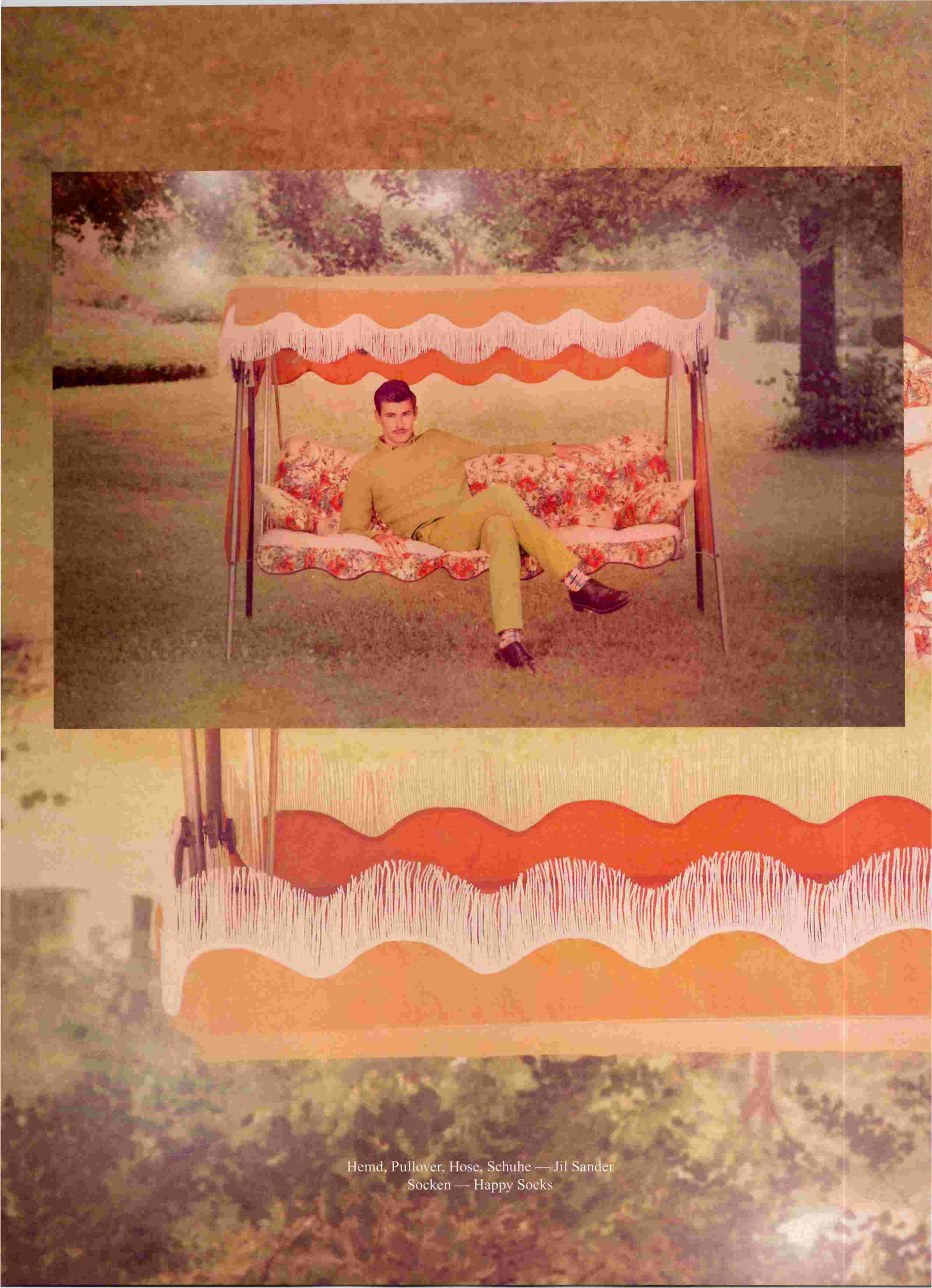
Anzug — Closed
Hemd — Holland Esquire
Socken — Happy Socks
Schuhe — Magnanni

Bluse — Closed
Bluse rosa — Monki
Rock — Lena Hoschek
Strumpfhose — Falke
Schuhe — Jeffrey Campbell
Tasche — MCM



Pullover — Lee
Hemd — Barbour
Krawatte — Herr von Eden

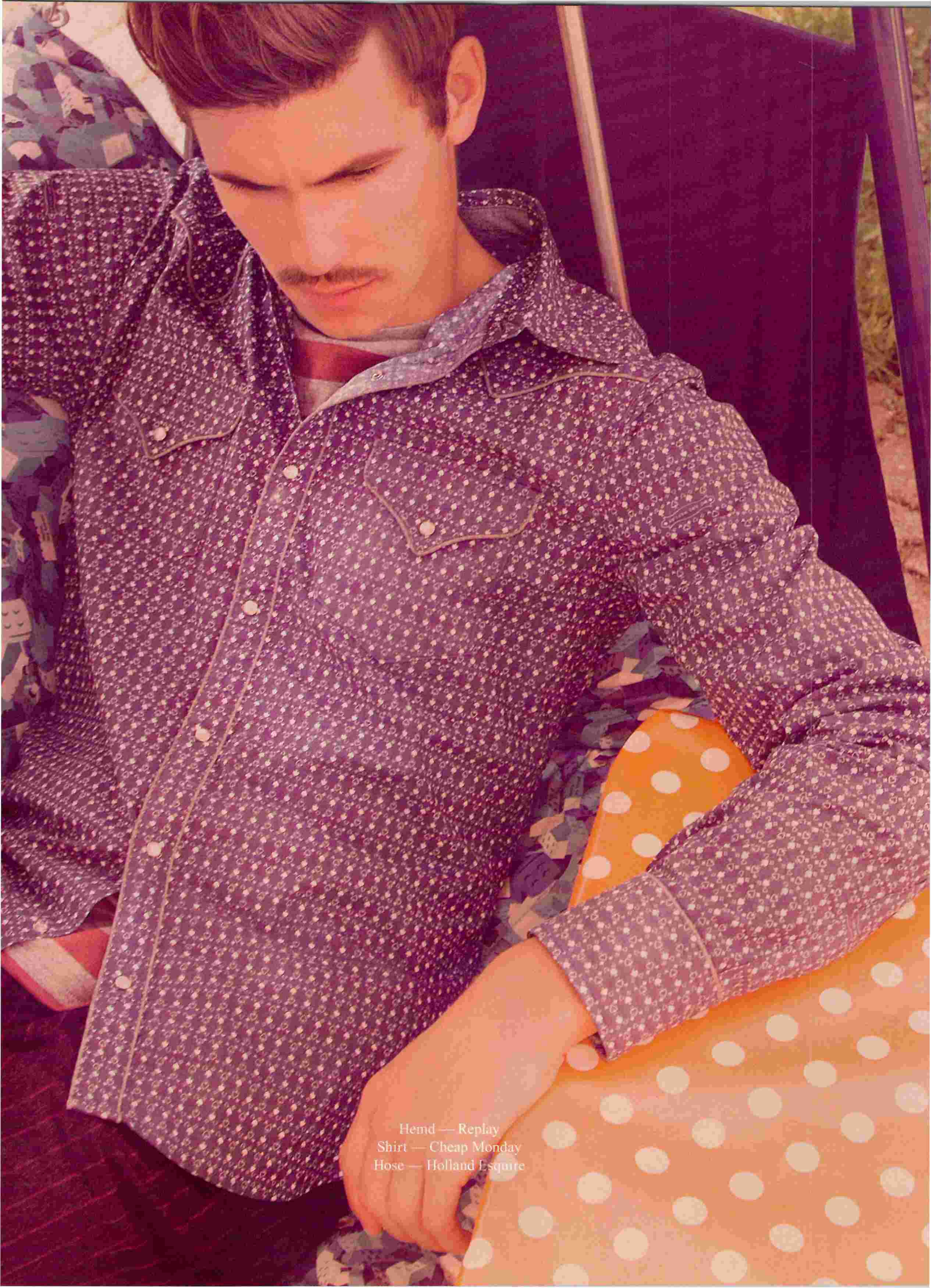
Weste — Marithé et François Girbaud
Hemd — Closed
Hose — Caruso



Hemd, Pullover, Hose, Schuhe — Jil Sander
Socken — Happy Socks

Hemd — Burberry
Weste, Hose — Herr von Eden
Schuhe — Magnanni

Tuch — Codello
Pullover — Adidas Jeremy Scott
Rock — Lena Hoschek
Socken — Falke
Schuhe — Robert Clergerie

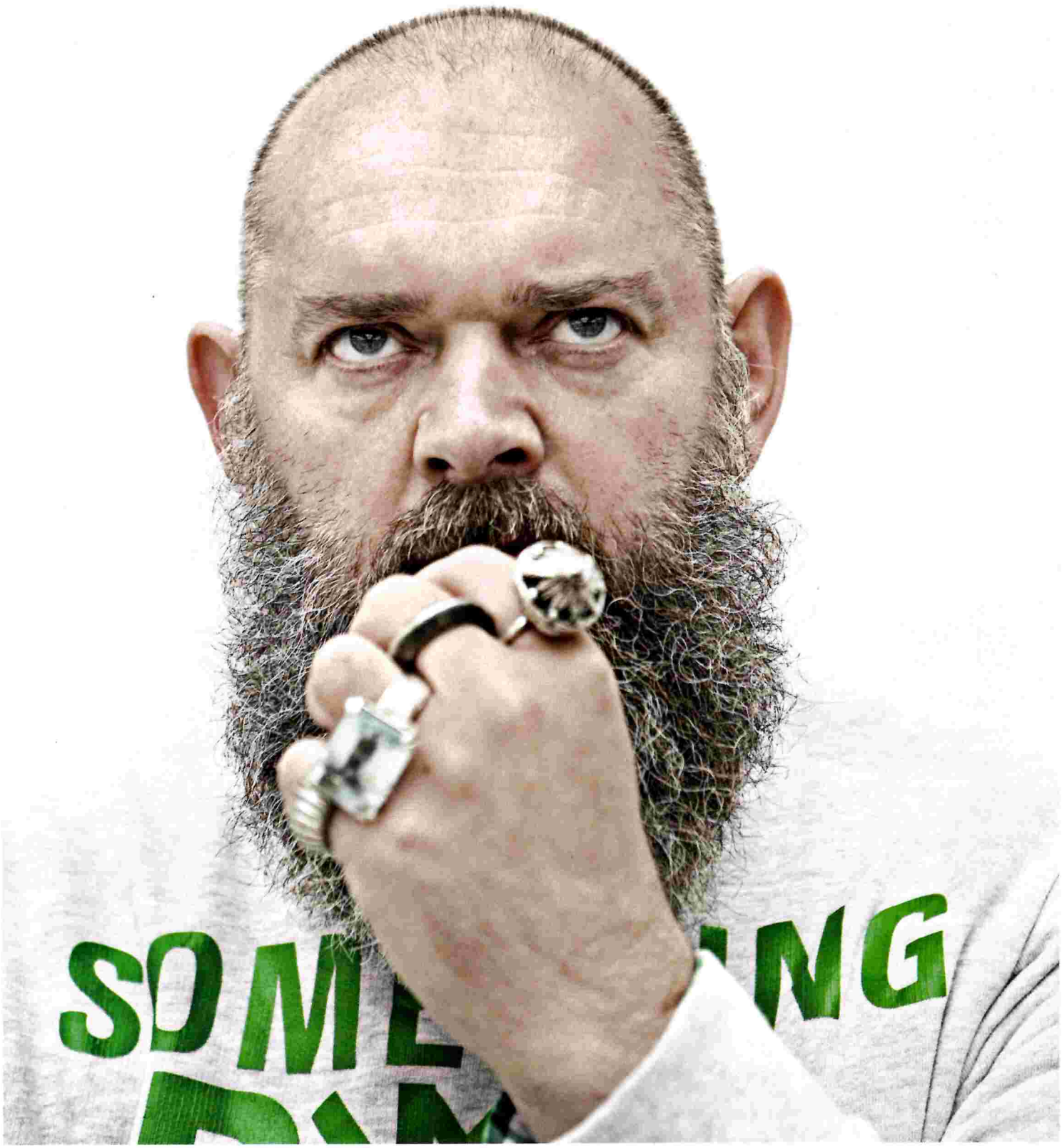


Hemd — Replay
Shirt — Cheap Monday
Hose — Holland Esquire

Hemd — Stone Island
Weste — Replay
Krawatte — Closed
Hose — Ben Sherman
Stiefel — Floris van Bommel

Jacke — Gsus
Bluse — Replay
Hose — Flip Flop
Socken — Falke
Schuhe — Ursula Mascaró

Pullunder — Replay
Hemd — Replay
Krawatte — Marimekko
Hose — Boss
Socken — Falke
Schuhe — Santoni


SO ME NG

Wenn es heute die Tendenz der Modeindustrie ist, die bisweilen komplizierte Figur des Stardesigners durch anonyme, strikt profitorientiert arbeitende Designteams zu ersetzen, dann verkörpert WALTER VAN BEIRENDONCK noch das *alte* Modell des Modeschöpfers, der konsequent – mit Haut und Haaren sozusagen – für seine ganz persönliche Ästhetik einsteht. Der 1957 im belgischen

»Dich lassen wir hier nicht rein, du Hardrocker!«

Mode-Interview: WALTER VAN BEIRENDONCK

Interview — Jan Kedves
Fotos — Charlie De Keersmaecker

Brecht geborene Designer kleidete in den Neunzigern mit seinen poppigen W.&.L.T.-Entwürfen eine ganze Generation von Ravern ein, brach dann mit seinem Geldgeber Mustang und betreibt seitdem in Antwerpen ein eigenes, kleines Label. Im September eröffnet im Antwerpener Modemuseum (MoMu) eine große Beirendonck-Retrospektive. Im Interview spricht er über seine Anfänge mit den *Antwerp Six*, seinen Kommilitonen Martin Margiela und seinen Praktikanten Raf Simons.

Walter van Beirendonck, Ihnen kann es eigentlich nie bunt genug werden, stimmt's?

Zumindest würde ich mich stark eingeschränkt fühlen, wenn mir nicht das gesamte Spektrum der Farben zur Verfügung stünde. Ich mag alle Farben, sogar Schwarz verwende ich manchmal – allerdings nur ganz selten. Schwarz ist im Grunde völlig untypisch für mich, außerdem gibt es für Schwarz ja schon Rick Owens und Damir Doma. (*kichert*) Starke Farben sind ein sehr wichtiger Teil meiner Sprache, sie sind das Erste, worüber ich bei einer neuen Kollektion nachdenke.

Wollen Sie mit Farben etwas Bestimmtes ausdrücken? Wofür steht in Ihrer Welt beispielsweise Rot?

Ich verwende Farben nicht in einem wortwörtlichen Sinne. Mir ist zwar bewusst, dass viele Farben einen bestimmten Symbolwert haben, aber das ist nicht der Grund, warum ich sie benutze. Ich verwende sie einfach, weil ich sie schön finde. Wenn ich zum Beispiel plötzlich das Gefühl habe, dass ich unbedingt ein strahlendes Fluo-Pink mit einer Pastellfarbe kombinieren muss, dann mache ich das. Ein bestimmtes Rot ist bei mir auch immer dabei, »Flame Scarlet« – das ist ein sehr intensives, flammendes Rot mit einem Hang ins Orangefarbene. Der Name stammt aus dem Pantone-Farbfächer. Im Atelier spreche ich eine regelrechte Pantone-Sprache. Wenn ich sage »Pink Mist«, dann wissen gleich alle: »Aha, er meint Pantone-Ton Nr. 1767« – ein helles Pink, fast Rosa.

Verkaufen sich die fast schon albern bunten Teile Ihrer Kollektionen schlechter als die etwas dezenteren einfarbigen oder pastellenen?

Im Gegenteil. Bei mir gilt: Je bunter, desto besser. Genau deswegen kommen die Leute zu mir.

Wenn ich mal etwas Schwarzes mache, bleibe ich fast immer darauf sitzen. Von mir erwartet man eben etwas Aufregenderes.

Sonst kann man eben zu Rick Owens oder Damir Doma gehen! (*kichert wieder*) Ich finde es allerdings schade, dass es manchmal schwierig ist, ernst genommen zu werden, wenn man sich sehr bunt kleidet. Es ist ein Statement, sich sehr bunt anzuziehen – zum Beispiel statt eines schwarzen Anzugs einen knallorangefarbenen zu tragen. Die Leute schauen einen dann anders an, damit übt man eine gewisse Macht über sie aus. Sie müssen sich dann positionieren.

Gab es in den mittlerweile 30 Jahren Ihrer Karriere mal eine Situation, in der Sie es selbst merkwürdig fanden, dass eine Person öffentlich ein Stück von Ihnen trug?

Nein. Ich erinnere mich allerdings daran, dass ich es sehr seltsam fand, als ich in den neunziger Jahren auf einem Markt in London einen ganzen Stand voller W.&.L.T.-Kopien entdeckte. Schamlos! W.&.L.T. hieß damals das Streetwear-Label, das ich für das deutsche Jeans-Unternehmen Mustang designte: *Wild and Lethal Trash*. Zu der Zeit waren unsere T-Shirts mit All-over-Prints sehr angesagt, Weltraum-Prints, Natur-Prints, solche Sachen. Auch bei den Kopisten waren die anscheinend sehr populär. Man möchte als Designer ja eigentlich gerne stolz sein, wenn man kopiert wird – aber in diesem Fall waren die Fakes so schlecht, dass ich wirklich sauer wurde.

Mit W.&.L.T. war es Ihnen in den Neunzigern eine Weile sehr gut gelungen, den visuellen Spirit der Rave- und Technokultur in Mode zu übersetzen.

Dabei war ich selbst nie wirklich Raver. Ich mochte zwar den Geist der Techno-Bewegung, und auch die Musik gefiel mir – trotzdem war ich kein Raver. Ich sah auch nicht wie einer aus. Das sorgte häufig für Irritationen. Zum Beispiel einmal in München: Da gab es einen großen Rave, den ich mir mit einigen meiner Assistenten anschauen wollte. Am Einlass sagten aber die Türsteher: Dich lassen wir hier nicht rein, du Hardrocker. Absurd! Denn als ich mich umdrehte, sah ich dort hunderte von Ravern, die von oben bis unten in meine W.&.L.T.-Designs gekleidet waren. Nachdem die Türsteher erklärt bekommen hatten, wer ich bin, durfte ich natürlich trotzdem rein.

W.&.L.T. ist eine Weile sehr gut gelaufen, dümpelte dann aber Anfang der Nullerjahre zunehmend im Trash-Segment – Sie selbst waren schon 1999 ausgestiegen.

Ja, die Verkäufe waren eine Zeitlang ausgezeichnet. Zum Höhepunkt in den Neunzigern gab es 600 Shops auf der ganzen Welt! Mustang waren ursprünglich auf mich zugekommen, weil sie schon sehr lange dieses langweilige Jeans-Ding machten, aber keine Ahnung hatten, wie sie sich aus dieser Ecke weiterentwickeln konnten. Sie waren ein bisschen verzweifelt. W.&.L.T. sollte deswegen ein sehr lautes, expressives Produkt sein, *street*, aber trotzdem noch konsumierbar. Von dem Hype um das Label profitierte auch die Marke Mustang sehr. Aber Ende der Neunziger änderte sich die Stimmung drastisch. Zum einen wurde allgemein das Marketing immer einflussreicher, zum anderen wurde die Mode immer ernster. Prada Sport war plötzlich der neuste Schrei, all diese schwarzen Nylon-Sachen, ein sehr slicker Look. Das war natürlich das komplette Gegenteil von W.&.L.T. und von dem, wofür ich stand. Zu der Zeit fingen Mustang dann an, mich in diese neue Richtung zu drängen, sie wollten, dass ich meine Signatur ändere. Darauf hatte ich natürlich keine Lust. Also stieg ich aus meinem Vertrag aus und fing wieder ganz von vorne an. Ich musste auf einen Schlag 25 Leute entlassen. Eine harte Zeit. Aber es war die richtige Entscheidung.

Sie haben einmal gesagt, die Lektüre von Neal Stephensons Cyperpunk-Roman *Snow Crash* aus dem Jahr 1992 habe Sie und den W.&.L.T.-Look stark beeinflusst.

Ja, dieses Buch hat mein gesamtes Denken verändert. Darin ging es um Avatare, um digitales Leben und digitale Identitäten – ich konnte es kaum fassen! Neal Stephenson dachte in *Snow Crash* wirklich sehr weit in die Zukunft voraus, andererseits packte mich das Buch auch, weil genau diese Zukunft, die dort beschrieben wurde, im Grunde damals schon längst begonnen hatte. Zu der Zeit fing man ja gerade an, das Internet zu nutzen, die ganze Kommunikation veränderte sich. Ich entwarf sofort eine Avatar-Kollektion! (*lacht*) Und W.&.L.T. war später auch das erste Modelabel, das eine eigene Website hatte.

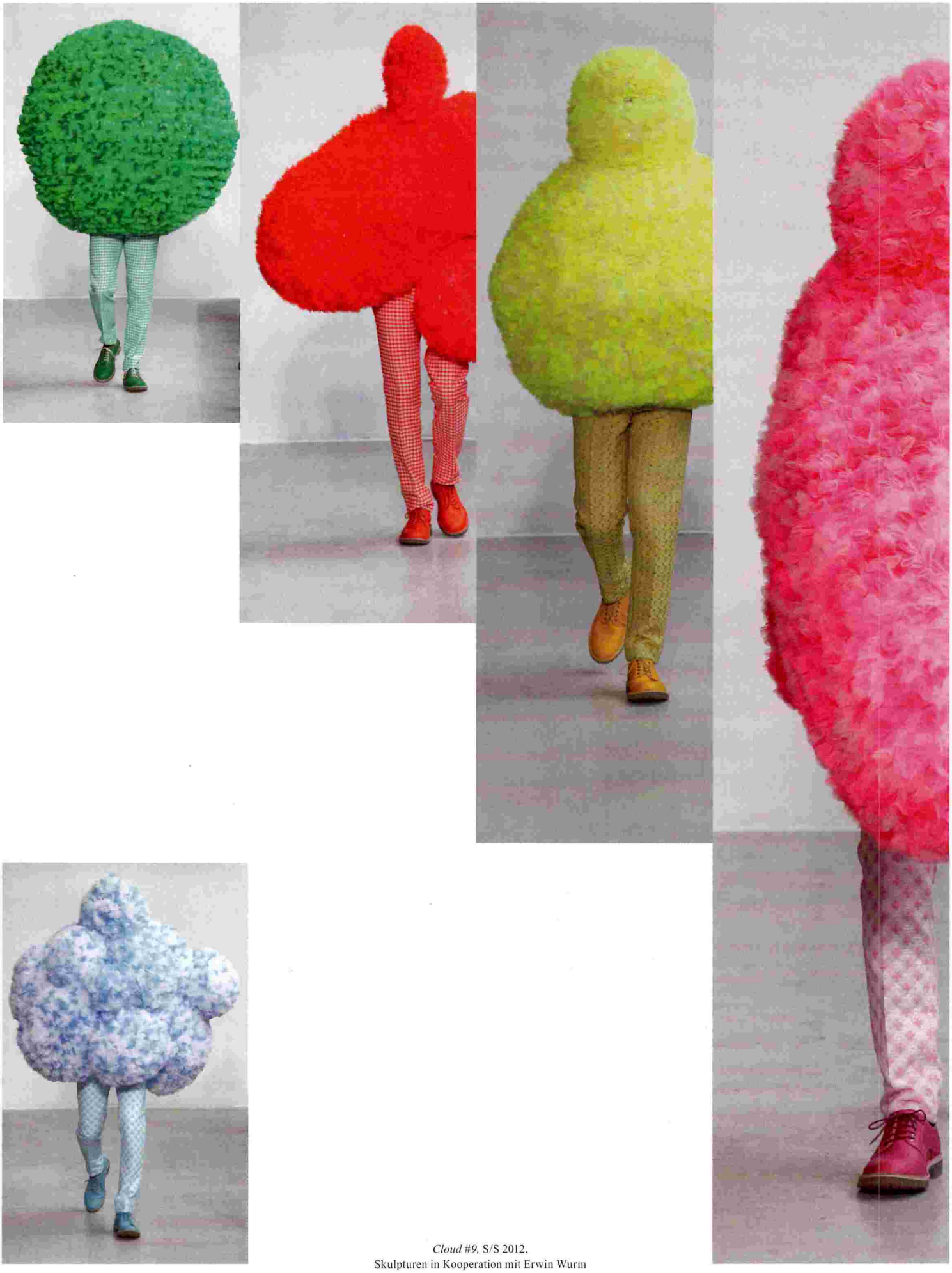
Rückblickend betrachtet sahen bereits Ihre Kollektionen aus den Achtzigern, aus der Zeit vor W.&.L.T., so aus, als hätten Sie Google benutzt und dort gefundene Fragmente verschiedenster Kulturen – mexikanische Wrestler-Masken, Comicfiguren,

Cloud #9, S/S 2012

Hand on Heart, S/S 2012

Hand on Heart, S/S 2012

Hand on Heart, S/S 2012



Cloud #9, S/S 2012,
Skulpturen in Kooperation mit Erwin Wurm

türkische Folklore, Sadomaso-Utensilien – zusammengeclasht.

Sie meinen, ich war ein Pionier der Internet-Ästhetik? Sicherlich, Suchmaschinen wie Google hätten meine Arbeit damals erheblich erleichtert, aber ich kam auch ohne das Internet an meine Inspirationen: Ich recherchierte parallel zu allen möglichen Themen – ich las in Büchern, ging in Bibliotheken, besuchte Galerien, Museen, kaufte Kunstmagazine und ethnologische Publikationen. So arbeite ich auch heute noch.

Ich versuche soviel Input wie möglich zu sammeln, ganz verschiedene Dinge, und dann übersetze ich diesen Input in eine Art Walter-Sprache.

Es geht mir dabei aber nie darum, eine Inspiration identisch zu verwenden, mein Ziel ist nicht Originaltreue. Trotzdem ist immer der Kontext wichtig. Wenn ich mir zum Beispiel anschaue, wie meine Studenten heute mit dem Internet umgehen …

Sie unterrichten seit 1983 an der Königlichen Modeakademie in Antwerpen, an der Sie selbst studiert haben.

Genau. Wenn ich mir also anschaue, wie meine Studenten heute Google nutzen, dann habe ich den Eindruck, dass sie überhaupt kein Interesse mehr entwickeln, tiefer in eine Materie einzusteigen. Es geht nur noch um den Oberflächenreiz! Sie drucken sich das Foto eines Kunstwerks aus, das sie faszinierend finden – und wenn ich sie dann frage, von welchem Künstler es stammt, können sie mir diese Frage nicht beantworten. Ich schimpfe dann immer mit ihnen: Kontext! Wie soll man ein Kunstwerk begreifen, wenn man sich weder den Namen des Künstlers merkt, noch eine Ahnung von den Umständen hat, in denen es geschaffen wurde?

Sie selbst haben für Ihre neuste Kollektion *Cloud #9* mit dem österreichischen Künstler Erwin Wurm zusammengearbeitet. Entstanden sind absurde wandelnde Textilskulpturen. Wie kam es dazu?

Wir kennen uns seit mehr als zehn Jahren. Ich war schon immer fasziniert von Erwin Wurms Arbeiten, nicht nur von seinen bekannten *Fat Sculptures*, sondern besonders von seinen Performances, in denen er mit Layering arbeitete – Performances, bei denen ein mageres Model Kleider über Kleider anzog, immer mehr Schichten, und so immer dicker wurde, bis schließlich ein großer fetter Mann dastand. In diesen Performances ging es um Körpertypen. Das fand ich so inspirierend, dass ich in meiner *Dissections*-Kollektion im Jahr 2000 ebenfalls mit Layerings arbeitete. Damals traf ich Erwin zum ersten Mal, und seitdem sind wir befreundet. Letzten Dezember, als feststand, dass er in diesem Jahr eine große Ausstellung im Middelheim-Museum in Antwerpen haben würde, lud er mich dann ein, mit ihm an diesen wandelnden Skulpturen zu arbeiten.

Die Skulpturen erinnern stark an die Kostüme Leigh Bowerys – kann man in ihnen überhaupt noch etwas sehen?

Natürlich liegt die Assoziation zu Leigh Bowery nah, wenn man die Körpersilhouette stark übertreibt und den Kopf komplett unter Stoff versteckt. Ich mag Bowery auch wirklich sehr, seine Looks haben mich in meiner Karriere immer wieder – mal bewusst, mal unbewusst – begleitet. Aber in diesem Fall war die Referenz eher eine Technik, die ich bereits vor acht Jahren verwendete, als ich Kostüme für ein Stück des Royal Ballet of Flanders entwarf. Sie basierten auf dem Prinzip historischer Unterwäsche, die Silhouette wurde durch eine Art Krinoline geformt, einen Reifrock, und auf dessen Oberfläche wurden dann Tausende von kleinen Stoffblumen appliziert. Trotzdem musste man in diesen Kostümen noch etwas sehen können – schließlich sollte man in ihnen tanzen! Genauso ist es bei den Skulpturen für Erwin Wurm. Sie sind bei meiner letzten Show gelaufen, und sie werden als Teil seiner Ausstellung im Middelheim-Museum gezeigt. Jeden Nachmittag um vier Uhr macht eine von ihnen einen Spaziergang durch den Museumspark. Und einmal im Monat machen sogar alle fünf gemeinsam eine Performance!

Im September werden Sie nun unter dem Titel *Dream the World Awake* selbst eine große Ausstellung Ihrer Modeentwürfe eröffnen, im MoMu, dem renommierten Antwerpener Modemuseum. Hätten Sie sich so etwas, als Sie Anfang der achtziger Jahre Ihren Abschluss machten, je träumen lassen?

Niemals. Ich war zwar in den Siebzigern voller Begeisterung – und beflügelt von den Looks David Bowies in seiner Ziggy-Stardust-Phase – aus meinem Dorf an die Akademie gekommen, aber als ich meinen Abschluss machte, folgte doch schnell Ernüchterung. Es gab damals noch überhaupt keine Modeszene in Belgien, in der man für Aufsehen hätte sorgen können, es gab auch keine Magazine, nichts. Und dazu noch diese Sprachbarriere! Wer spricht schon Flämisch? Wir lasen begeistert *The Face* und blickten nach London – und fühlten uns in Belgien wie lebendig begraben.

Mit *wir* meinen Sie die Generation der *Antwerp Six*, zu der Sie damals – neben u.a. Dries van Noten und Ann Demeulemeester – gehörten?

Ja, wir kamen alle von derselben Modeakademie, waren sehr ambitioniert und wollten raus aus Belgien. Deswegen taten wir uns zusammen und fuhren Mitte der Achtziger gemeinsam nach London …

Wo Sie dann vermutlich erst mal einen Outsider-Bonus genossen.

Klar. Wäre einer von uns allein hingefahren, hätte man ihn vermutlich ignoriert, aber dadurch, dass wir zu sechst auftraten, als Gruppe, sorgten wir gleich für Aufsehen. Wir präsentierten uns zu der Zeit auch schon sehr professionell, wir waren ja keine Anfänger mehr, wir hatten in Belgien schon einige Jahre an unseren Kollektionen gearbeitet. Die Verarbeitung war also gut, und wir wussten, wie man die Kleider am besten präsentiert und wie man einen Pressetext schreibt. Ich glaube, das gab den Ausschlag, dass uns die Einkäufer und die Journalisten in London damals ernst nahmen. Dass wir keinen einheitlichen Look hatten, sondern jeder von uns an seiner eigenen Ästhetik arbeitete, steigerte vielleicht sogar noch den Reiz.

***Antwerp Six* wurden wir von der Londoner Presse nur genannt, weil den Journalisten unsere flämischen Namen zu kompliziert waren und sie sie nicht richtig aussprechen konnten.**

Viele Leute denken bis heute fälschlicherweise, dass Martin Margiela damals auch zu den *Antwerp Six* gehörte.

W.&L.T. S/S 1996, *Killer/Astral Travel/4D-Hi-D*,
Foto — Ronald Stoops

Was er nicht tat. Er hatte zwar auch zusammen mit uns an der Modeakademie studiert – ich war mit ihm im selben Jahrgang –, und nach dem Studium hatten wir auch einige Jahre zusammengehalten. Aber er kam nicht mit uns nach London. Martin ging damals stattdessen nach Paris, um dort für Jean Paul Gaultier zu arbeiten. Ursprünglich hatte unsere Gruppe also aus sieben Designern bestanden, aber so wurden wir sechs.

War Martin Margiela schon während seiner Studienzeit dieses Mysterium, das die Öffentlichkeit und Interviews scheut und sich nicht fotografieren lässt?

Nein, das kam erst später. Martin ist im Grunde ein ganz normaler Mensch, mit völlig funktionierenden kommunikativen Fähigkeiten und auch sonst keinen besonderen Auffälligkeiten. Dieses Konzept, dass er anonym bleibt, dass es keine Fotos von ihm gibt und so weiter, das entwickelte er, um Aufmerksamkeit zu generieren. Das war eine bewusste Entscheidung. Ich denke, es hatte vor allem damit zu tun, dass er damals in Paris bei Gaultier täglich miterlebte, was für einen Trubel es dort ständig gab – Mitte der Achtziger herrschte ja eine regelrechte Gaultier-Hysterie, die Medien prügelten sich um ihn, und Gaultier inszenierte sich natürlich auch entsprechend. Ich glaube, damals entschied Margiela: Ich werde es genau andersherum machen. Und tatsächlich hat er dann ja in fast allen Punkten das genaue Gegenteil von Gaultier gemacht. Das war eine reine Marketing-Idee. Und die hat für ihn ja auch sehr gut funktioniert.

Raf Simons, der etwa zehn Jahre nach den *Antwerp Six* sein Label in Antwerpen gründete, ließ sich anfangs ebenfalls nicht fotografieren. Stimmt es, dass Simons in den frühen Neunzigern mal Praktikant bei Ihnen gewesen war?

Ja, aber im Grunde haben fast alle jüngeren belgischen Designer während ihres Studiums an der Modeakademie ein Praktikum bei mir gemacht. Auch die Studenten, die aus dem Ausland an die Akademie kamen – zum Beispiel Bernhard Willhelm, oder Olivier Rizzo, der bekannte Stylist. Sie sind alle durch mein Atelier gegangen.

Raf Simons allerdings war, als er bei Ihnen sein Praktikum absolvierte, noch gar nicht auf Modedesign festgelegt. Er studierte auch nicht bei Ihnen in Antwerpen, sondern Industrial Design in Genk.

Sie sind aber gut informiert! Es stimmt:

Raf Simons bewarb sich bei mir zwar mit ein paar Modezeichnungen, die er recht schnell hingeworfen hatte, aber hinten in seiner Mappe fand ich Möbel- und Produktentwürfe, die ich viel interessanter fand.

Ich arbeitete mit ihm dann also zunächst an Dingen zusammen, die nicht unmittelbar mit meinen Kollektionen zu tun hatten, sondern mehr mit deren Präsentation – zum Beispiel entwarf er für mich Messestände. Ich glaube, man kann sagen, dass Raf während seiner Zeit bei mir seinen Enthusiasmus für Mode entdeckt hat. Er arbeitete dann später auch sehr intensiv an Knöpfen und Reißverschlüssen. Und ich weiß noch, dass ich ihn auch zu einigen Shows von Martin Margiela in Paris mitnahm.

Heute ist Raf Simons Chefdesigner von Jil Sander und sehr berühmt – aber Sie klingen nicht unbedingt stolz.

Natürlich bin ich stolz! Aber ich drucke deswegen keine T-Shirts, auf denen steht: »Ich habe aus Raf Simons einen Modedesigner gemacht.«

*

Walter van Beirendonck:
Dream the World Awake
14. September 2011 — 19. Februar 2012
Modemuseum Antwerpen,
Nationalestraat 28, Antwerpen
www.momu.be

»ALLES ZU ERKLÄREN, IST VIEL NERVIGER«

Sergej Jensen

Interview — Aram Lintzel

Bislang weigerte sich SERGEJ JENSEN, öffentlich über sich und seine Arbeit zu sprechen – dabei ist er mit seinen Gemälden, die häufig aus ein- oder verschiedenfarbigen Stoffbahnen bestehen, in aller Munde. Die Arbeit des 1973 geborenen, in Berlin lebenden Dänen hat einen starken Pop-Bezug: Jensen selbst spielt in Bands, Dirk von Lowtzow schrieb 2005 für ihn den Tocotronic-Song *Dark Star*, Stella verwandten im letzten Jahr eines von Jensens Bildern als Cover für ihr *Fukui*-Album und Rainald Goetz beschrieb 2008 in *Klage* Jensens Kunst als »in sich zurück-genommene Diskretschönheit«. Bevor er im September in der Berliner Galerie Neu eine Einzelausstellung eröffnet, hat der Maler mit Aram Lintzel für Spex an seinem »individuellen Belastungsprogramm« gearbeitet und ein paar Fragen beantwortet.

Sergej Jensen, über Sie wurde einmal geschrieben, Sie würden »malen, ohne zu malen«. Wie hat man das zu verstehen?

Sergej Jensen: Das stammt aus einem Pressetext und geistert seitdem herum. Früher habe ich richtig gemalt, das hat mir aber nie gefallen, und anderen auch nicht. Deswegen habe ich angefangen, immer mehr von den Gesten der Malerei wegzulassen. Und so blieb ich dann auf dem Material selbst hängen und habe versucht, mit etwas anderem als mit Pinsel und Farbe rumzumachen.

Und so kamen dann die Stoffe in Ihre Arbeit?

Ich habe eben versucht, dieses schreckliche Malen wegzulassen. Und dann war irgendwann nur noch die Leinwand übrig. Und dann gab es Reste von anderen Leinwänden und so weiter.

Und welche Stoffe verwenden Sie jetzt?

Das sind immer noch die alten von früher. Die liegen manchmal einfach seit Jahren in meinem Atelier herum, und wenn ich etwas Neues brauche, kaufe ich eben etwas Neues. Manchmal bringen mir auch Leute einen Lappen mit, wenn sie auf Reisen sind. Die finden dann irgendwo einen dreckigen Lappen und meinen, der passt zu mir. Meistens kann ich damit allerdings nichts anfangen.

Sie haben also eine Art Sammlung, ein Stoffarchiv?

Ich würde es eher einen Haufen nennen, einen Müllhaufen.

Wenn Sie die Stoffe zusammennähen, haben Sie dann schon das fertige Bild im Kopf? Oder läuft das eher zufallsgesteuert?

Am besten kann ich etwas einfach nebenbei machen, ohne großen Erlösungsgedanken, ohne Erfüllungsabsicht. Ich glaube nicht an Erfüllung. Das ist ja bei Kunst immer diese Grundsatzfrage: »Was wollen Sie mit Ihrer Kunst?« etc. Ich weiß es nicht – wenn ich sagen würde, ich wüsste es, würde ich lügen. Man ist ja oft einfach nur eitel und hat ein Geltungsbedürfnis. Kunstmachen ist Selbstzweck, und wenn man Glück hat, ist es für andere attraktiv. Und dann hat man ein Dilemma. Dann muss man gucken, wie man da wieder rauskommt.

In Texten über Sie wird gerne mit Groß-Referenzen um sich geworfen. Von Sigmar Polke bis Blinky Palermo. Nervt Sie das?

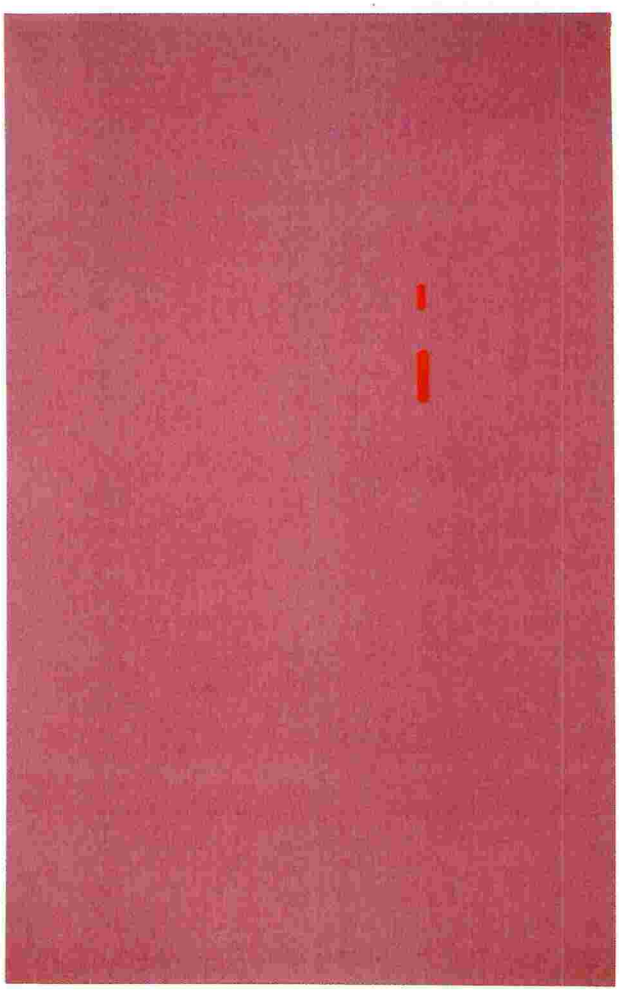
Solche offensichtlichen Referenzen werden immer gefunden. Im Grunde sind es nicht mal Referenzen, das ist alles einfach da. Ich mache halt Bilder. Früher haben die Leute bei jeder E-Gitarre auch gleich Jimi Hendrix herausgehört, das ist heute auch nicht mehr so.

Sie haben bei der Arbeit also keine bestimmten Namen im Kopf?

Doch, klar, wenn man einen Pinsel in Ölfarbe taucht und auf die Leinwand kleckst, dann denkt man auch zwangsläufig »Ups, Philip Guston!« Man macht etwas, und dann kommt dieser Name, dann

Ten Sewn Paintings
Installationsansicht MD 72, Berlin, 2009
Courtesy Sergej Jensen und Galerie Neu, Berlin

Untitled, 2010
320 x 235 cm
Foto — Lepowski Studios
Courtesy Galerie Neu, Berlin



End of Society 2008, 2003
Sticker auf Leinen
210 x 130 cm
Foto — Thomas Müller
Courtesy Anton Kern Gallery, New York

macht man etwas anderes, und es kommt ein anderer Name.

Die Künstlerin Amelie von Wulffen hat kürzlich eine Art Comicheft herausgebracht, in dem eine Figur auftaucht, die Sergej Jensen zu sein scheint. Dieser doku-fiktive Sergej Jensen sagt: »Ich wollte doch immer einfach nur malen.« Finden Sie das nicht ungerecht? Schließlich schien es Ihnen immer schon um mehr zu gehen: Sie machen auch Musik und kollektive Performances, außerdem sind viele Ihrer Ausstellungen sehr installativ gestaltet.

Wenn ich das wirklich gesagt habe, dann habe ich gelogen. Klar will ich meine Ruhe, aber nicht, um Bilder zu machen. Es ist eher so, dass ich vor Situationen wie dieser meine Ruhe haben will, ich will also keine Interviews führen. Ich habe kein besonderes Mitteilungsbedürfnis. Aber weil ich mir ein »Belastungsjahr« vorgenommen habe, sitze ich hier.

Dieses Interview ist Teil eines individuellen Belastungsprogramms?

Ja, es geht darum, Dinge zu tun, die ich früher nie gemacht hätte.

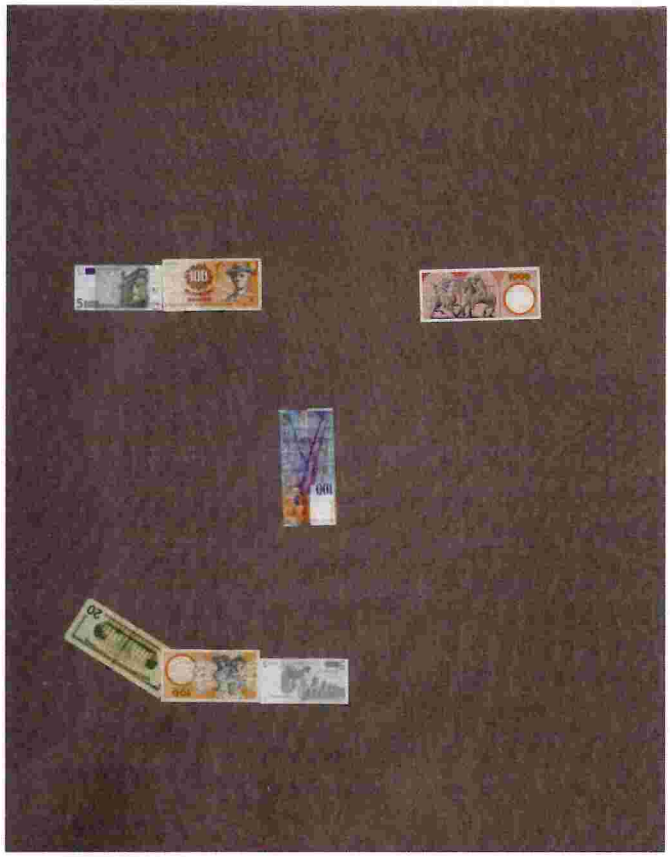
Was mögen Sie nicht an Interviews?

In Interviews wird einem vorgeführt, wie egozentrisch und selbstsüchtig man ist, diese totale Ich-Bezogenheit. Aber das meine ich eben mit Belastung: Es ist nötig, sich das manchmal vorzuführen. Bisher bin ich immer davor geflüchtet und habe mich dem verweigert, mich sozusagen tot gestellt.

Wenn Sie die Arbeit mit anderen suchen, wenn Sie etwa gemeinsam mit dem Künstler Stefan Müller ausstellen: Waren das Versuche, dieser Künstleregozentrik zu entkommen?

Es kann ja nicht nur darum gehen, sich selbst zu verwirklichen, man will Austausch und Teil von etwas sein. Das heißt aber nicht, dass alles gleich zu einer Ausstellung werden muss. Ich bin gegen dieses »Alles ist Kunst«, gegen die Anmaßung, dass alles, was man den ganzen Tag lang macht, interessant für andere sei. Ich habe nicht das Bedürfnis, zu allem Auskunft zu geben und mich darzustellen.

Sie haben aber gemeinsam mit der Künstlerin Michaela Meise auch eine CD mit Nico-Songs veröffentlicht. Gibt es gerade ein aktuelles Projekt?



Untitled (Money Face), 2006
Geldscheine auf Leinen
115 x 90 cm
Courtesy Sergej Jensen und Galerie Neu, Berlin

Ich klimpere immer vor mich hin, das ist eben ein Hobby von mir.

Kann man als Künstler überhaupt Hobbys haben? Schließlich wird doch alles als Teil der künstlerischen Praxis wahrgenommen.

Das ist eine romantische Erwartung an den Künstler, aber der arme Künstler kann die ganzen Erwartungen und Projektionen doch gar nicht erfüllen.

Aber ist es dann nicht vielmehr romantisch zu sagen, Musik sei nur Hobby, und damit ein *Außerhalb* dieser Erwartungen zu behaupten?

Ich mag keine Künstlermusik. Ich bin eher Rockmaler, oder anders: Als Musiker hat es bei mir einfach nicht funktioniert.

Stimmt es, dass Thomas Bayrle, Ihr Professor an der Städelschule in Frankfurt, Sie nur wegen eines Ihrer Musikauftritte angenommen hat?

Ja, mit meinen damaligen Bildern bin ich zwei- oder dreimal abgelehnt worden. Thomas Bayrle hat dann aber ein Konzert meiner Band Sud gesehen, das war so 1995/96.

Wer war noch in der Band?

Stefan Müller, Michael Schulze und Christoph Lauber. Gute Rockstarnamen.

Sie haben Musik gemacht, wollten aber an die Kunstakademie?

Ich kannte mich damals null mit zeitgenössischer Kunst aus. Aber die Kunsthochschule war einfach der Ort, wo die coolen und die lustigen Leute waren. Deswegen wollte man da hin. Mitte der neunziger Jahre war der Kunstmarkt ja komplett zusammengebrochen. Das Jahr, in dem ich an die Städelschule kam, war das mit den wenigsten Bewerbern.

Künstler werden war damals nicht so verheißungsvoll wie heute?

Nein, man wusste auch noch nicht, bei welcher Galerie man sich positioniert – man hing da eher so rum und hatte seine Ruhe.

Beim Hamburger Label Dial ist eine Platte der Band Dominique mit einem Cover von Ihnen erschienen, und das Cover des letzten Albums der Band Stella ist ebenfalls von Ihnen. Wie kam es zu dem Stella-Cover?

Da wurde bei meiner Galerie angefragt, ob man ein Bild von mir benutzen könne, ich selber war aber damals in Kur. So war das oft, so kam es auch zu einigen Ausstellungen: Da kam eine Anfrage an die Galerie und ich war gerade in Kur.

Was für eine Kur war das genau?

Man muss ja nicht alles sagen und dem Leser mitteilen. So mache ich auch Bilder: Ein bisschen zu wenig ist besser als zu viel. Ich bin gegen Ausformulieren. Der Unterschied zur Musik ist: Das Bild hängt an der Wand, und ein Musikstück ist nach drei, vier Minuten vorbei, deswegen kann das Musikstück viel eindeutiger sein. Ich mag aber keine Kunst, bei der mir alles erklärt wird. Ich möchte die Leute nicht mit meinem Kram belästigen, genauso wenig wie ich mit den Gedanken anderer belästigt werden will. Man kann auch einfach etwas stehen lassen, für alles andere gibt es die Historiker. Also jetzt nicht in meinem Fall, aber allgemein gesehen. Deswegen finde ich es in der Kunst gut, wenn die Form nicht alles ausformuliert, vor allem nicht etwas, was jeder weiß und man selbst ebenso. Das finde ich einfach öde. Lieber etwas riskieren, und das geht dann halt in die Hose.

Das kann zu ulkigen Missverständnissen führen. Letzten Sommer gab es auf der griechischen »Künstlerinsel« Hydra eine Ausstellung von Ihnen, in dem Raum eines griechischen Sammlers, der zwischen einem Batikladen und einem Touristen-Keramikshop liegt. Dort war eine Arbeit zu sehen, für die Sie einen Stoffbeutel der Band Tocotronic vernäht hatten, vom Schriftzug war in dem Bild aber nur noch »tronic« zu lesen. Im Pressetext stand dann, Sie hätten ironisch das Label »tronic« benutzt, so als sei das eine bekannte Marke. Amüsiert Sie so etwas oder stört Sie das?

In diesem Zusammenhang war es eher lustig. Ich lasse so etwas eher passiv über mich ergehen.

Sie werden lieber missverstanden?

Ja, alles zu erklären, damit bloß nichts falsch verstanden wird, ist viel nerviger.

Anfang des Jahres hatten Sie eine große Ausstellung im renommierten PS1 in New York. Es war Ihre bisher vielleicht wichtigste Ausstellung. Wie kam es dazu?

Dieselbe Ausstellung war 2010 im Aspen Art Museum in Aspen, Colorado. Eigentlich sollte die Ausstellung, die ich 2009 in den Kunst-Werken in Berlin gemacht hatte, nach Aspen weiterwandern. Da die aber sehr ortsspezifisch war, fand ich es unsinnig, die ganzen Sachen da rüberzuschiffen. Deswegen haben wir Bilder genommen, die sich sowieso in Amerika befanden und aus denen etwas zusammengestellt. Das PS1 hat dann diese Ausstellung übernommen, dazu habe ich noch ein bisschen was Neues gemacht. Aber ich hätte für diese Ausstellung wahrscheinlich eine ganz andere Auswahl getroffen, das ging dann aber aus museumspolitischen Gründen nicht.

Weshalb nicht?

Weil Institutionen bei Ausstellungsübernahmen gerne Ihre Ausstellung rekonstruiert sehen, außerdem gibt es Absprachen mit Leihgebern. In Aspen sitzen viele große Sammler, im Winter wohnen die in Miami und im Sommer ziehen sie alle geschlossen nach Aspen.

War das nicht unbefriedigend?

Ich selbst hätte zwar eine ganz andere Auswahl getroffen, aber ich arbeite oft gerne mit dem, was da ist, und versuche dann, das Beste daraus zu machen. Im Nachhinein war die Ausstellung vielleicht gut, aber für mich persönlich nicht mehr so reizvoll.

Obwohl sie so viel öffentliche Aufmerksamkeit bekam?

Dass sie von vielen Leuten gesehen wurde, ändert ja nichts daran, wie ich mich damit fühle. Ausstellungen haben meistens mit der Produktion gar nichts zu tun. Bildermalen und eine Ausstellung machen sind zwei völlig verschiedene Dinge, so wie Kochen oder ein Restaurant eröffnen. Aus diesem täglichen Bildermachen entsteht manchmal eine Idee für eine Ausstellung, aber oft eben nicht. Dass die Ausstellung dann – von außen betrachtet – etwas formuliert, sieht man erst hinterher. Das kann man vorher nicht abschätzen. Erst hinterher kann man sich schämen und sich denken, dass man eigentlich alles ganz anders machen wollte.

Macht es einen Unterschied, ob Sie eine Ausstellung in Berlin zeigen, wo viele Freunde und Bekannte sie sehen werden, oder irgendwo in – sagen wir – Südeuropa?

Das spielt eine Rolle wie tausend andere Faktoren auch. Aber bei Ausstellungen ist es im Großen so wie bei den Bildern im Kleinen: Was beim letzten Mal funktioniert hat, wird dann diesmal mit Sicherheit nicht noch mal funktionieren. Wenn Anfragen kommen, entscheide ich mich deswegen ganz gerne für etwas, das nicht so passt. Ich will nicht immer nur in Galerien und Geschmackszusammenhängen ausstellen, in denen man sich eh gut findet und ästhetisch und inhaltlich alles abgesichert ist und alle sich gegenseitig auf die Schultern klopfen. Ich will auch dahin gehen, wo es weh tut.

Zum Beispiel?

Mainstream-Galerien oder Amerika. Aber man kann sowieso überall zur Ware werden, im Kleinen wie im Großen.

In Texten über Ihre Arbeit taucht häufiger der Begriff Melancholie auf – können Sie damit etwas anfangen?

Das schleppt man so mit sich rum und kann versuchen, es zu verstecken. Oder man ignoriert es oder macht sich lustig darüber. Man muss ja nicht das, was eh da ist, noch vertiefen. Generell bin ich aber gegen solche Generalisierungen. Bei den meisten Dingen habe ich das Gefühl: Es ist so, könnte aber auch anders sein. Es ist gut, vielleicht ist es aber auch schlecht. Ich kann es einfach nicht sagen.

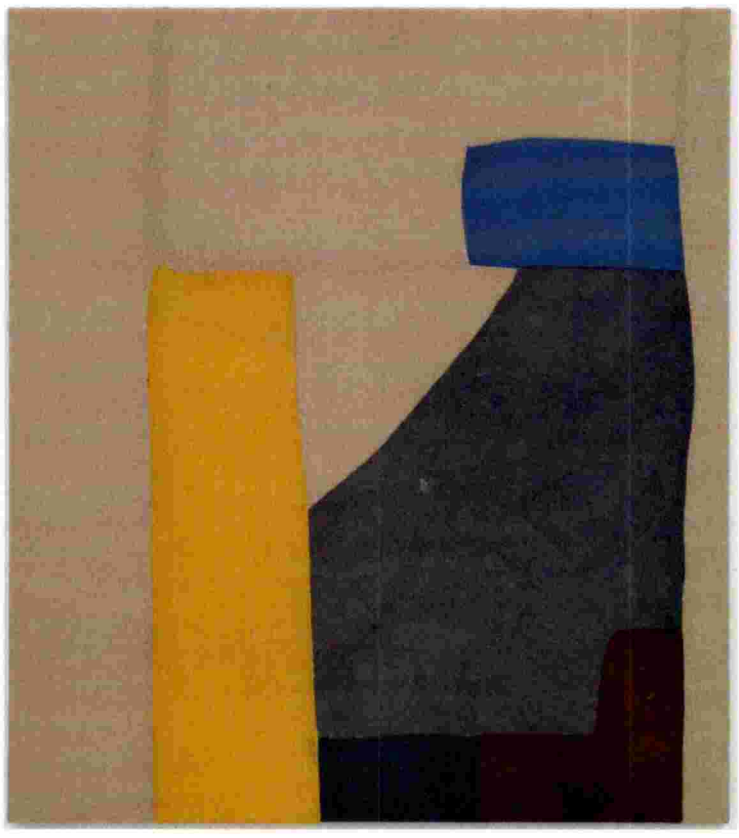
Porträt — Dustin Franz

Ausstellungsansicht Kunst-Werke Berlin, 2009
Foto — Lepowski Studios
Courtesy Galerie Neu, Berlin

*

Sergej Jensen
09.09.11 – 15.10.11, Galerie Neu,
Philippstr. 13, 10115 Berlin

Sergej Jensen
Galerie Neu, Berlin / White Cube, London
Anton Kern Gallery, New York (Hrsg.)
Mit Texten von Rainald Goetz, Dirk von Lowtzow u.a.,
Deutsch / Englisch, 300 Seiten mit 320 Farbabbildungen,
Distanz Verlag — 2011



Sao Paulo exhibition I, 2006
Jute, genäht
160 x 140 cm
Courtesy Sergej Jensen und Galerie Neu, Berlin

UMGERÜSTET FÜR DIE FREIE WILDBAHN

Robocalypse von Daniel H. Wilson

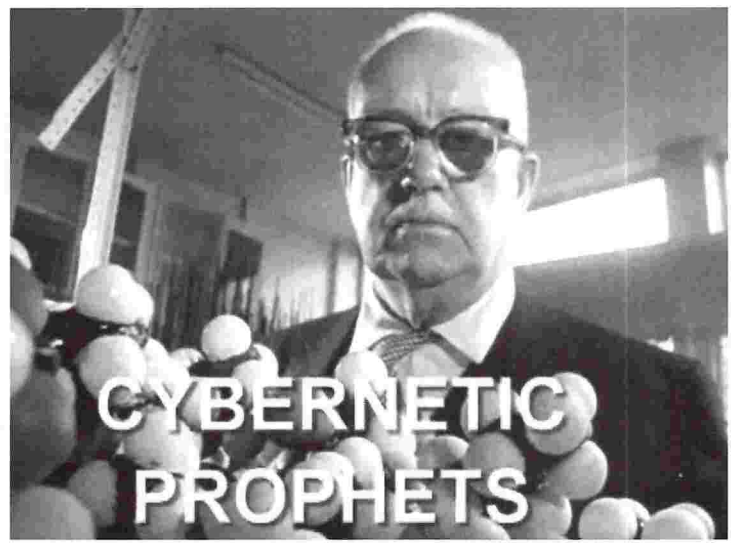
Text — Oskar Piegsa
Bilder — BBC2

Droht sich das Versprechen des digitalen Zeitalters, uns Wohlstand und Stabilität zu bringen, umzukehren? Die Menschheit fühlt sich im Angesicht scheinbar allgegenwärtiger Maschinen zunehmend ohnmächtig. So auch im Romandebüt von DANIEL H. WILSON, in dem die Roboter ein einziges Ziel haben: die Natur vom Menschen zu befreien. Dem Spaß dieser apokalyptischen Technik-Fantasie kann sich unser Autor Oskar Piegsa nicht ganz entziehen, gerade weil *Robocalypse* voll im popkulturellen Zeitgeist liegt, der jüngst auch das Qualitätsfernsehen erreichte: Der britische Dokumentarfilmer Adam Curtis, für die Hybridisierung von Wissenschaft und Pop bekannt, zeigte jüngst auf BBC2 seinen Dreiteiler *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, aus dem die Bilder auf den folgenden Seiten stammen.

Zwanzig Minuten nach Ende des Neuen Krieges krabbeln tausend fiese Ameisenroboter auf den Helden zu – und sein Flammenwerfer klemmt. »Muss sich erst ein bisschen aufwärmen, der alte Knabe«, sagt der Held, cool wie die Arktis, die ihn umgibt: »Die Dinger kommen näher, aber kein Problem. Hab ich schon hundertmal gemacht.« Klick. Nichts. Klick. Nichts. Klick. Kawumm! Endlich speit seine archaische Waffe die erhofften Flammen und verbrennt die winzigen Kampfroboter nur Augenblicke, bevor sie ihn entmannen. Glück gehabt, denn, sagt der Held, »ein Leben ohne Eier ist nicht gerade das Wahre«.

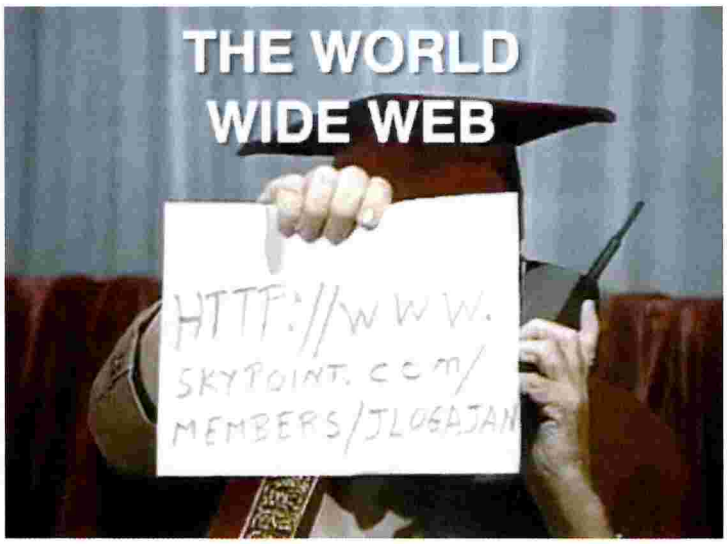
So spricht Cormac »Brightboy« Wallace, Erzähler und Hauptfigur von Daniel H. Wilsons Roman *Robopocalypse*, dem Überraschungserfolg des Frühjahrs auf dem amerikanischen Buchmarkt, der im September auch in einer deutschen Übersetzung (und bereinigt um die Silbe »po« im Titel) erscheint. *Robopocalypse* schoss nicht nur die Bestsellerlisten empor, sondern wurde auch schon vor seiner offiziellen Veröffentlichung von Steven Spielberg in Beschlag genommen: Dessen Firma DreamWorks sicherte sich die Filmrechte und will 2012 mit den Dreharbeiten beginnen. Nicht schlecht für das Romandebüt eines 33-jährigen Elektroingenieurs.

Die Rahmenhandlung von *Robocalypse* ist schnell erzählt: In einer nicht allzu fernen Zukunft entwickelt der Professor Nicholas Wasserman eine Software namens Archos, die ihre künstliche Intelligenz selbstständig weiterentwickeln kann. Archos gelingt es, seinen Schöpfer zu töten und sich per Infrarot und Internet auszubreiten. Nach und nach übernimmt das Programm die Kontrolle über alle Computer auf dem Planeten: über Spielzeug mit Elektrochips, Autos mit Bordcomputern, automatisierte Waffensysteme. Nach einem Jahr ist Archos soweit, einen genozidalen Plan in die Tat umzusetzen. Er beginnt die systematische Ausrottung der Menschheit. Zumindest solange, bis ein Team von Überlebenden aufbricht, um den Zentralrechner des Roboter-



aufstands zu zerstören – mit Erfolg. Dort wo die Geschichte endet, setzt der Roman ein. Nach Niederschlagung des letzten Aufbegehrens der Ameisenroboter in der Eröffnungsszene beginnt Cormac Wallace, aus den Fragmenten der Archivierung und Erinnerung, aus den digitalen Protokollen von Überwachungskameras und Satelliten die Geschichte dieses Neuen Krieges zu rekonstruieren, wohlgemerkt einem Krieg, der einst in den USA, Japan und in den US-Stützpunkten in Afghanistan begonnen hatte.

Robocalypse ist nicht Wilsons erstes Buch. 2005, als er gerade seine Doktorarbeit am Robotik-Institut der Carnegie Mellon Universität in Pittsburgh vollendete, veröffentlichte er den satirischen Ratgeber *How to Survive a Robot Uprising*. In wenigen Jahren folgten ein halbes Dutzend ähnlicher Titel, darunter auch *Where's My Jetpack? A Guide to the Amazing Science Fiction Future*



That Never Arrived. In diesem Lexikon spürt Wilson Erfindungen alter Science-Fiction-Hefte nach: Wann tauchte die Idee der Röntgenbrillen, Strahlenpistolen und Raketenrucksäcke zum ersten Mal in der Literatur auf, wieso gibt es sie heute noch nicht in der Wirklichkeit, und wie viele Menschen starben bei dem erfolglosen Versuch, sie zu realisieren? *Where's My Jetpack* etablierte Wilson als einen Autor, der *awkward* ist und Ahnung hat. Oder kurz: als echten Nerd.

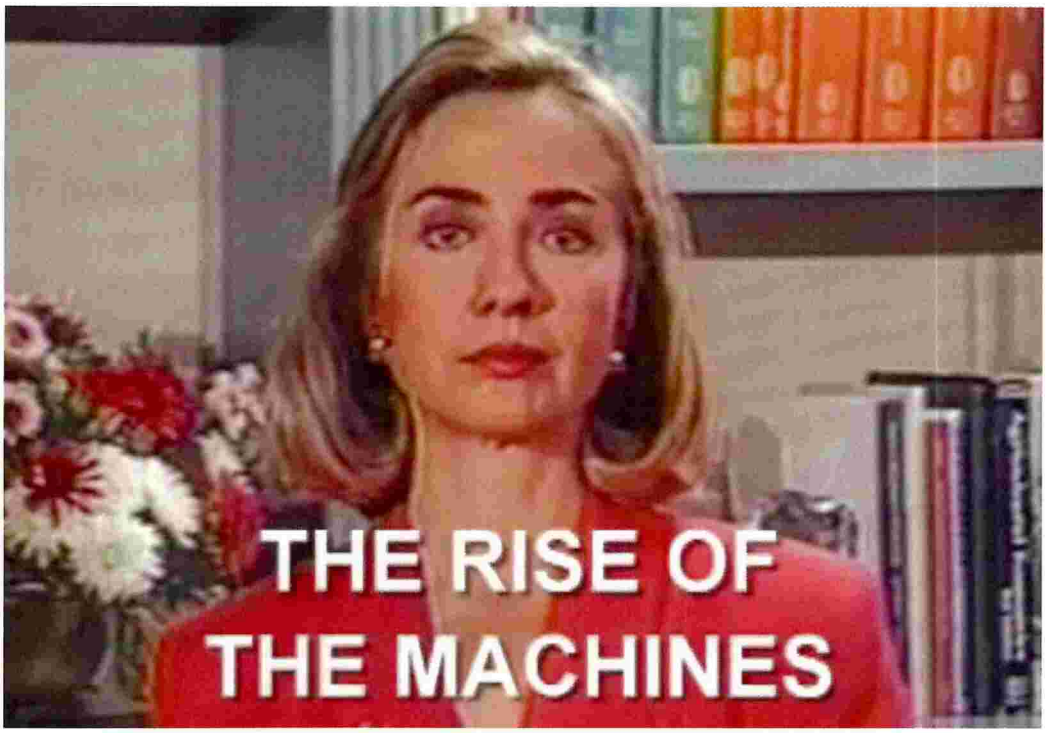
Auch *Robocalypse* steht in der Tradition der Trivialliteratur für halbstarke Klugscheißer. Schon die Einstiegsszene zeugt vom spröden Machismo, der für das Genre der Apokalypse-Science-Fiction lange kennzeichnend war. Weil ein Leben ohne Eier »nicht gerade das Wahre« ist, treten Frauen auch im weiteren Romanverlauf nur als Mütter, Cyborgs und Sexroboter auf. Hinzu kommt eine gewisse schreiberische und intellektuelle Nachlässigkeit, die an das einstige Leitmedium der Science-Fiction, den Groschenroman, erinnert. Ist der Flammenwerfer tatsächlich eine geeignete Waffe, um hochexplosive Miniroboter zu bekämpfen, die Wallace schon die Stiefel hinaufkrabbeln? Und könnte es sein, dass der Afghanistankrieg in Wilsons Zukunftsszenario nur deshalb noch andauert, weil die Roboter, die das US-Militär im Krisengebiet zur »interkulturellen Kommunikation« einsetzt, nur Arabisch sprechen – und nicht die afghanischen Landessprachen Dari oder Paschtu?

Wer zu solch kritischen Nachfragen neigt, der wird an diesem Buch keinen Spaß haben. Aber dieser Roman ist auch Pop – und wie aller guter Pop ist er mitreißend, macht unverschämten Spaß und verrät viel über unsere Gegenwart. Wie eine Zeitkapsel der Angst fängt *Robocalypse* die Stimmungslage des frühen 21. Jahrhunderts ein.

Die Gewissheit des ungebremsten ökologischen Niedergangs schließt sich hier kurz mit der durch Fukushima erneuerten Ungewissheit gegenüber dem technischen Fortschritt. Kawumm!

Sechzehn Monate nach Ausbruch des Neuen Krieges und der Ermordung großer Teile der Weltbevölkerung »hat die Natur wieder die Herrschaft übernommen. Der Himmel ist voller Vögel, das Gras voller Insekten, die Nacht voller Kojoten«. In den Great Plains der Vereinigten Staaten kehren die Büffelherden zurück, in Afghanistan die Schneeleoparden. Archos verzichtet in seiner Kriegsführung bewusst auf den Einsatz von Atombomben, die neben den Menschen auch anderen Lebewesen schaden würden. »Es gibt nichts, was Menschen nicht zum Anlass nehmen, andere zu diskriminieren: Hautfarbe, Geschlecht, Glauben«, begründet er seinen Krieg: »Um die Frage, wer als Mensch gelten darf und wer nicht – wer eine *Seele* besitzt –, haben die menschlichen Rassen Jahrhunderte lang bis aufs Blut miteinander gerungen. Warum sollte es bei uns anders sein?« Der Aufstand der Roboter ist dem Selbstverständnis nach also ein Aufstand der Marginalisierten: Die Maschinensklaven verbünden sich mit der ausgebeuteten Natur, um sich gegen die gemeinsamen Unterdrücker zu erheben.

Auch im Neuen Krieg kommen die Roboter ihrer ursprünglichen Bestimmung nach und übernehmen die Drecksarbeit. Die Natur spielt ihre passive, aber zentrale Rolle als genetischer Wissensspeicher voller ausgeklügelter Baupläne und Informationen, die über Jahrmillionen evolutionär erprobt wurden. Um auch



nach dem Ende der Industrieanlagen, urbanen Lebensräume und Zivilisationsreste eine Existenzgrundlage zu besitzen, muss Archos seine Krieger für die freie Wildbahn umrüsten. Die letzten überlebenden Menschen fühlen sich zunächst sicher in der Unwegsamkeit der amerikanischen Urwälder, in die sie sich geflüchtet haben. Doch bald tauchen Spähroboter auf, die Pferdekörpern nachempfunden sind, Kampfmaschinen, die wie Gottesanbeterinnen aussehen, und schließlich die mörderischen Elektroameisen.

In der Realität haben Ingenieure längst begonnen, derartige Roboter zu entwickeln. Prototypen reichen von den automatisierten Tentakeln, mit denen Wissenschaftler an einer Universität in Pisa experimentieren, bis zu den fliegenden Rochen und Pinguinen, die das baden-württembergische Unternehmen Festo baut – und die auch eine prominente Rolle in *Systemneustart* spielen, dem aktuellen Roman des Cyberpunk-Erfinders William Gibson. Keiner kennt diese Entwicklungen besser als Daniel H. Wilson, der selbst eine Robotik-Kolumne für die Zeitschrift *Popular Mechanics* schreibt. Und auch durch seinen grobmaschig gestrickten Roman sickern eine ganze Reihe von Büchern und Diskursen. Neben dem Motiv von Alan Weismans spekulativem Sachbuch *Die Welt ohne uns* spielt *Robocalypse* auch mit den Visionen von Fortschrittseuphorikern wie Aubrey de Grey, Ray Kurzweil und Michael Chorost, deren Bücher noch nicht mehrheitlich ins Deutsche übersetzt worden sind. Dass Wilsons Killermaschinen einige Menschen lebendig fangen, sie zu Cyborgs aufrüsten und an die zentrale Steuerungssoftware Archos koppeln, liest sich etwa wie ein bitterböser Kommentar auf Kurzweils Schlagwort der *Singularity*, dem Verschmelzen von Mensch und Maschine, sowie auf Chorosts *World Wide Mind*, dem Zusammenschluss aller Gehirne über ein Datennetz. Wilson ist nicht der Erste, der Zweifel an solchen transhumanistischen Heilsversprechen äußert, ohne sich der technischen Unwissenheit oder des Kulturpessimismus verdächtig zu machen. *Robocalypse* ist insofern verwandt mit Jaron Laniers *Gadget: Warum die Zukunft uns noch braucht*, Eli Parisers *The Filter Bubble: What the Internetis Hiding from You* und Adam Curtis' aktueller Dokumentarfilmreihe *All Watched Over by Machines of Loving Grace*.

Wilsons Roman steht für ein sich Bahn brechendes Gefühl, dass blindes Technikvertrauen gleichbedeutend ist mit einem Wiedereintritt in die selbstverschuldete Unmündigkeit.

Dennoch bleibt ein unangenehmer Beigeschmack, *Robocalypse* verfällt nämlich dem grundlegenden Irrtum des Apokalypse-Genres: der Annahme, dass alle Menschen zu Brüdern und Schwestern werden, wenn sie nur einen gemeinsamen Feind haben. Dann funktioniert die internationale Zusammenarbeit auf einmal reibungslos und Schwarze und Weiße, Arme und Reiche, selbst getrennte Liebespaare und zerbrochene Familien finden wieder zusammen. Derlei Kitsch ist aus den Filmen Roland Emmerichs bekannt und hat bestenfalls radikal-liberale Untertöne (wenn der Staat zerbricht, blüht das Individuum auf) und schlimmstenfalls faschistoide (wenn das reinigende Feuer kommt, entsteht der neue Mensch). Es ist kein Zufall, dass das Apokalypse-Genre immer wieder Rechte verschiedener Couleur – von James Wesley Rawles (*Patriots*) bis zu Tim LaHaye und Jerry B. Jenkins (*Left Behind*) – angezogen und in die amerikanischen Bestsellerlisten befördert hat (vgl. *Ein Kampf um die amerikanische Kultur*, Spex #322). Dabei hat der Filmemacher George A. Romero schon 1968 in seiner Zombie-Apokalypse *Night of the Living Dead* gezeigt, dass das Gegenteil viel plausibler ist: dass die Ressentiments, die uns heute schon trennen, noch stärker hervortreten werden, wenn es erst um Leben und Tod geht.

*

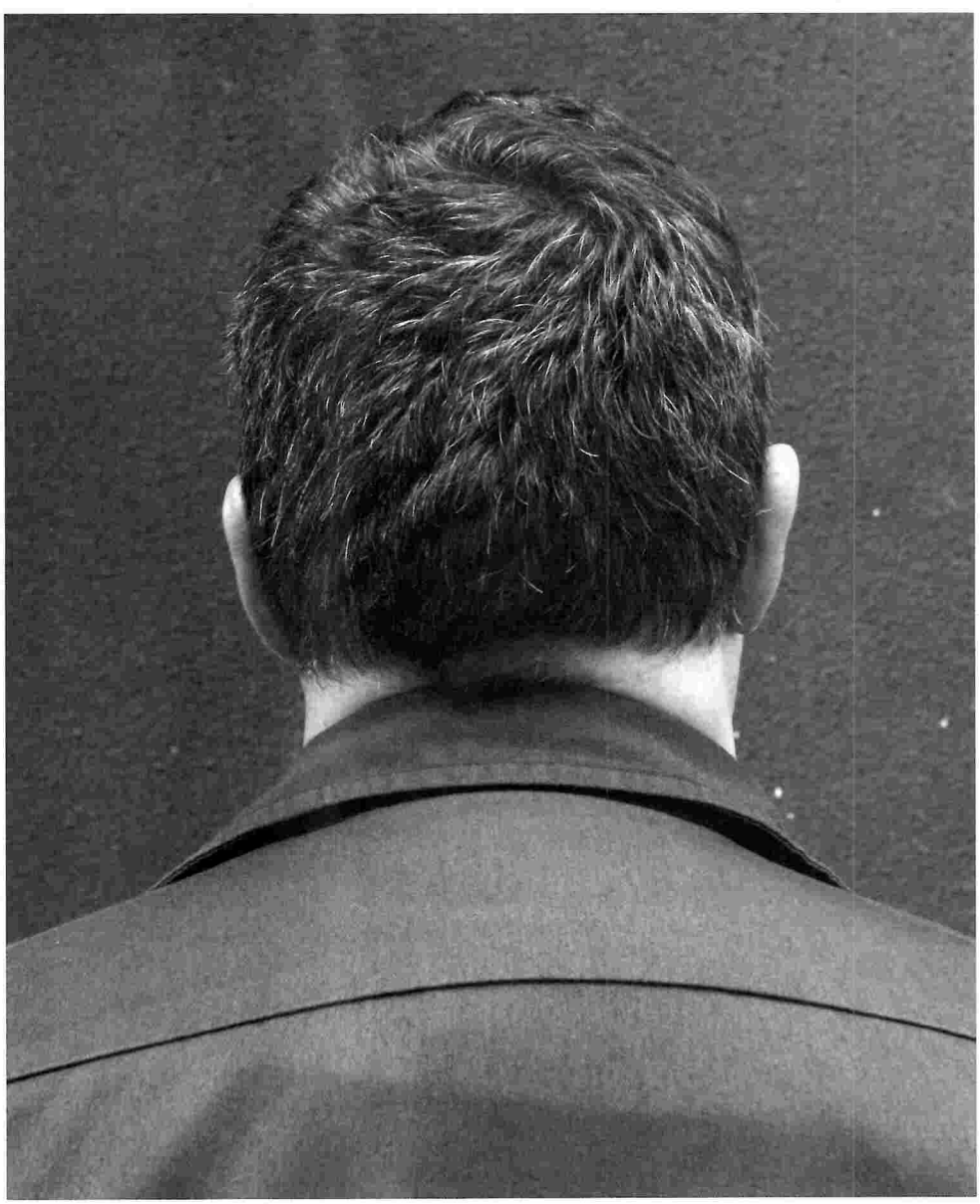
Daniel H. Wilson
Robocalypse
464 Seiten, Droemer Knaur — 12.09.11

»NUR WENN GETROMMELT WIRD, KOMMEN DIE GÖTTER«

Thomas Meinecke

Interview — Sebastian Hammelehle
Fotos — Rachel de Joode

»THOMAS MEINECKE ist jetzt eine Romanfigur«, verkündete jener Text, den wir im letzten Heft als exklusiven Auszug aus Meineckes neuem Buch *Lookalikes* druckten. Der Roman spielt einerseits auf der Düsseldorfer Königsallee, wo der Schick der BRD konserviert ist, andererseits reiste Meinecke nach Salvador da Bahia, um dort – auf den Spuren des Schriftstellers Hubert Fichte – nach den magischen Praktiken des Candomblé zu suchen, welche House-Partys gleichen. Über all dies – sowie über Britney Spears aus Thüringen und Fromms-Kondompackungen – hat Sebastian Hammelehle mit Meinecke gesprochen.



Die Figuren zu Beginn Ihres neuen Romans *Lookalikes* tragen fast allesamt Namen von Berühmtheiten – und sehen ihnen auch ähnlich: Es gibt einen Serge Gainsbourg, eine Shakira, Josephine Baker, Justin Timberlake.

Thomas Meinecke: Die experimentelle Ausgangssituation, die ich immer bei meinen Romanen habe, war, dass diese Namen bekannt sind, dass man sich sogleich auf kontaminiertes Gelände begeben muss, dass Vorstellungen bereits mitgebracht werden – und die dann interessante Differenzen aufmachen können.

Man erfährt schnell, Shakira liest Lacan, diskutiert über Willi Winklers Haiti-Texte in der *SZ*, erfüllt also nicht die klassischen Klischees einer Shakira-Figur.

Genau. Das ist bei mir immer wieder so gewesen. Ich hatte auch schon Flugbegleiterinnen, die Lacan lesen. Es ist natürlich eine klassische misogyne Rhetorik, zu glauben, die könnten doch gar nicht so klug sein. Beim Suhrkamp Verlag gibt es zum Beispiel mit Eva Gilmer eine für den Wissenschaftsbereich zuständige Lektorin, die durchaus als Flugbegleiterin gearbeitet hat. Aber die *low* codierten Zusammenhänge reizen mich. Britney Spears spielt ja auch eine Rolle …

Ist allerdings ein junger Mann aus Thüringen, wenn ich das richtig verstanden habe.

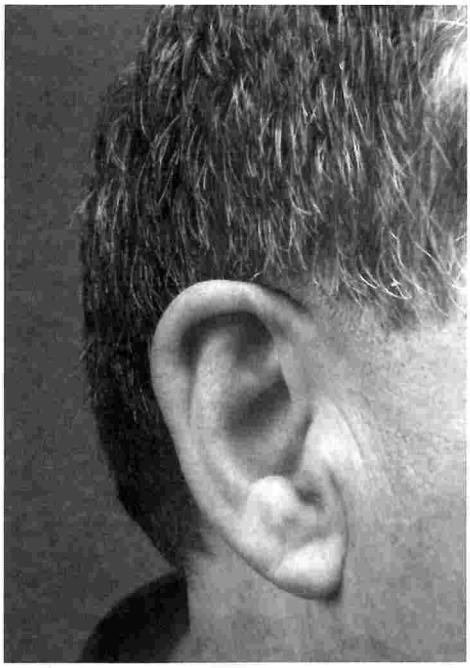
Habe ich auch so verstanden. Eine schöne Überschrift: »Britney Spears ist ein junger Mann aus Thüringen.«

Die Figur des Lookalikes, ist das nicht die Popkulturfigur par excellence?

Weil sie auf dem bereits Vorformulierten basiert. Was für mich großer Pop auch tut.

Düsseldorf spielt zu Beginn des Buchs eine gewisse Rolle. Warum?

Ich finde an Düsseldorf hauptsächlich diese 300 Meter lange Flaniermeile der Königsallee interessant. Im vorletzten Jahr hatte ich an der Uni Düsseldorf zu tun. In freien Minuten habe ich mich sofort an die Kö gesetzt, beobachtet, wie Frauen mit Hündchen auf dem Arm vorbeiziehen. Diese bundesrepublikanische Vorstellung von Eleganz und Schick, die kann man dort wahnsinnig gut vorgeführt kriegen. In Berlin zum Beispiel erlebt man das gar nicht. Irgendein Setting braucht man für



einen Roman. Deshalb kam mir das als Voraussetzung sehr gelegen. Es ist aber nicht wirklich ein Düsseldorfbuch.

***Lookalikes* führt recht schnell aus Düsseldorf hinaus. Ihr Josephine-Baker-Lookalike macht sich auf die Reise nach Brasilien – und beim Umsteigen in Lissabon kreuzt ihr Blick den von Thomas Meinecke.**

Ich war geradezu ein bisschen ängstlich, als ich meinen eigenen Namen einführte. Plötzlich gab es Erlebnisse, die ich schildern wollte – nichts in Büchern oder Filmen oder Schallplatten oder sonst wo Vorformuliertes, wie ich es sonst bevorzugt als Material benutzt habe – sondern wirklich *street*, unvermittelte Realität. Zum Glück war Hubert Fichte zweimal in Salvador da Bahia, wo *Lookalikes* dann spielt – so konnte ich mich beruhigt auf ein Palimpsest stürzen.

Palimpsest heißt Überschreibung. Wenn man das Wort durch einen anderen Begriff ersetzt, könnte man behaupten, *Lookalikes* sei selbst ein Lookalike – von gewissen Büchern Hubert Fichtes: von *Explosion* und *Xango*.

Genau. Der Witz ist ja, dass ich tatsächlich, während ich schon an *Lookalikes* schrieb, nach Brasilien eingeladen wurde und nun keine Lust hatte, in Brasilien zu sitzen und über Düsseldorf weiterzuschreiben. Im Ortswechsel sah ich nicht nur eine Herausforderung, sondern entdeckte auch Parallelen zum Motiv meines Buchs:

Wenn in den Tempeln des Candomblé die Gottheiten in die Körper von Gläubigen fahren und diese übernehmen, kann man geradezu von einem *Stand-in* reden, wie bei einem Lookalike.

Das Disparate daran hat mich sehr gereizt. Man erlebt zum Beispiel innerhalb dieser Candomblés auch eine interessante Definition von queerer Sexualität. Selbst in Provinznestern in Brasilien findet man flammende Metrosexuelle, die Priester werden. Was schon Hubert Fichte beschreibt, wird hier zur Fragestellung: Ist diese Gesellschaft so permissiv, dass sie Homosexualität in der Kirche erlaubt, oder ist sie so repressiv, dass es nur in der Kirche geht? Man hat in den Candomblés im Endeffekt einen Haufen von Leuten vor sich, die an Sun Ras Arkestra erinnern, auch musikalisch. Inhaltlich geht es sehr afrodiasporisch zu. Das sind Motive, die mich interessiert haben: Diaspora, sexuelle Dissidenz, postkoloniale Verschiebungen.

Wie Sie einmal erwähnten, hatten Sie ihren ersten Kontakt mit Fichte als Schüler. Im Bücherregal Ihres Elternhauses fanden Sie ein verdächtig an die Fromms-Kondompackung erinnerndes Buch: Fichtes *Interviews aus dem Palais d'Amour*.

Nicht nur die Ähnlichkeit war verdächtig: Das war, glaube ich, ein Zitat.

War es die Optik, die Sie anzog?

Ich kannte noch keine Fromms-Kondompackungen damals. Vor Aids war das Kondom selbst etwas ganz Rätselhaftes. Alle Frauen nahmen die Pille. Als ich dieses Buch bei meinen Eltern entdeckte, war ich vielleicht 12, 13 Jahre alt. Ich habe es nur gelesen, weil es eben *Interviews aus dem Palais d'Amour* heißt. Ich war damals in einer Phase, in der ich dachte, Bordelle seien Horte des Geistes, eigentlich müsste man mal mit diesen Prostituierten reden – bei ihnen würde ich das wiederfinden, was ich damals in meinen ersten zaghaften Leseausflügen in die Welt des Henry Miller oder der Anaïs Nin, des Arthur Rimbaud oder Baudelaire fand. Fichte hat mit seinen Interviews klargemacht, dass sehr viel Intelligenz jenseits von Akademia herrscht. Da laufen Archie-Shepp-Platten, und er

redet mit den Leuten des Palais d'Amour, eines großen Bordells auf der Reeperbahn damals, über ihr Leben.

Haben Sie dann selbst Interviews geführt im Palais d'Amour?

Als 16- bis 18-Jähriger bin ich immer in das Grünspan, eine Konzerthalle an der Großen Freiheit gegangen und dabei immer am Palais d'Amour vorbeigekommen. Aber ich hatte nicht den Mut, auf den Kontakthof zu gehen und im Boudoir loszuphilosophieren, wie bei de Sade. Als ich 1977, gerade noch 21-jährig, von Hamburg nach München zog, lebte ich dort in einem Haus, das außer ein paar Wohngemeinschaften hauptsächlich das, was man Hostessen nannte, beherbergte. Man wurde von diesen Frauen immer wieder um Gefälligkeiten gebeten: irgendwelche Schränke aufzubauen oder was runterzutragen. Plötzlich waren in meinem Bekanntenkreis Prostituierte. Man merkte, die sind nicht geistig minderbemittelt. Aber es ist natürlich auch eine Projektion, eine Jungsfantasie, dass diese Frauen prinzipiell starke Geister sind.

Der Bezug zu Fichte reichte dann sogar bis zu einer Fotografie, die Leonore Mau, die Frau, Gefährtin und Reisebegleiterin des nicht nur schwulen Fichte, vom Haus Ihrer Eltern gemacht hat.

Das muss 1969/70 gewesen sein, ich war 14. Die *Welt* hatte damals noch eine Kupfertiefdruckbeilage. Die Redaktion hatte die Idee, eine Seite über das Haus, das meine Eltern gebaut hatten, zu machen. Es ist ein sogenanntes *interessantes Haus*, sehr unkonventionell, kaum rechte Winkel. Dass Leonore Mau das fotografierte, ist uns gar nicht aufgefallen. Wir kriegten damals Abzüge von ihr für unseren privaten Gebrauch, auf deren Rückseite ein viereckiger blauer Stempel war – so ist mir der Name Jahre später zu Bewusstsein gekommen: Das ist ja sozusagen Fichtes Irma, die auch in *Explosion* auftaucht.

Gibt es auch strukturelle Ähnlichkeiten zwischen *Lookalikes* und *Explosion*?

Ich fühlte mich jedenfalls unter Einfluss. Gegen Ende des Buchs führe ich ein sehr langes Interview mit Wiebke Kannengießer vom Goethe Institut Salvador da Bahia, was sich für mich nur dadurch rechtfertigt, dass Fichte derartige Interviews am Ende seiner Bücher benutzte, um sie regelrecht versanden zu lassen. Ich wollte mein Buch auch so versanden lassen und kein großes Klimaxgebilde aufbauen. Bestimmte Sachen schreibe ich nur, weil auch Fichte das so gemacht hätte. Bestimmte Aufzählungen, den Einsatz von Absätzen, dass plötzlich nur ein Satz da steht, hat es vorher bei mir so nicht gegeben. Das ist eine Art Stimmenimitation.

Ich fühlte mich aufgerufen, einen anderen Tonfall anzunehmen, wie im Windschatten eines großen Lastwagens, an den man sich mit seinem Mofa hängt.

Es gibt bei Ihnen aber auch den Moment der Distanzierung. Etwa, wenn Fichte das Blutbad des Tieropfers vergleicht mit dem Moment des Blutbads der menschlichen Geburt.

Fichtes Glaube, dass man beim Candomblé an Momente des Essenziellen heranrühren kann, ist sehr stark in seiner Zeit verhaftet. Das ist ein Hippiegedanke: über ekstatische Erfahrungen, Sex, Drogen, Religion zu etwas Eigentlichem zu gelangen. Ich glaube eher, dass man so zu etwas immer noch Uneigentlicherem gelangt, zur Faszination der zeichentheoretisch fast gar nicht mehr denkbaren Übersetzungen nämlich, zum Beispiel zur Eucharistie. Fichte hingegen will eher etwas finden, wo Leben und Kunst ganz zusammenfallen, und nicht, wo das Zeichen ganz weit weg ist. Auf der anderen Seite ist Fichte nicht der Typ, der nach der Wahrheit sucht, im Sinne eines Wissens darüber. Vielmehr hält er sich ganz an der Oberfläche auf und begnügt sich damit, das, was er in den Tempeln sieht, einfach nur zu scannen. Das finde ich faszinierend, da ist er ganz Pop.

Es gibt in *Lookalikes* einen Moment, in dem Sie sich vor dem Betreten eines Candomblé-Tempels vorsichtshalber eine Madonnenfigur in die Tasche stecken. Weil Sie beunruhigt waren von dem, was dort stattfand?

Ja. Es gab Momente der Angst. Zum einen kostet es Überwindung, in diese sozial schwierigen Viertel zu gehen, wie überall, wenn man in ein Ghetto geht und selber nicht ghettoisiert ist. Diese ganzen Tempel liegen in den Favelas, wo man auch erst mal hinfinden muss, weil es dort keine Straßennamen gibt. Das andere ist dieses Überwirkliche, diese merkwürdigen Paradigmenwechsel. Plötzlich werden Menschen zu jemand anderem, plötzlich fahren die Götter in sie. Beim ersten Mal hatte ich Angst, dass ich selber plötzlich in Trance falle – fünf Stunden lang diese Musik. Es ist auch ein clubbiger Vibe, im Club kennt man ja den Moment um drei oder fünf Uhr nachts, wenn es passiert, irgendwas ist plötzlich eingetreten. Das merkt man als DJ oder als Tänzer. Im Candomblé-Tempel ist das aber noch viel stärker, die ganze Suggestion innerhalb der Gemeinde läuft auf diesen Moment hinaus. Ich kann darüber gar keinen Zweifel aufkommen lassen, dass da etwas passiert. Wie man das dann nennt, ist ja erst mal egal. Aber es ist unheimlich genug, wenn die Leute ihren Zustand so verändern, dass sie gar nicht mehr ansprechbar sind und merkwürdige Reaktionen zeitigen. Ich hatte eine gewisse hypochondrische Angst, dass ich angesteckt werden könnte. Ich bin dann immer bei den Trommlern gestanden, weil denen das nicht passiert, denn nur wenn getrommelt wird, kommen die Götter. Das sind auch Typen, die sehen alle aus wie 50 Cent. Dort aber, wo die Frauen stehen, ist es immer ein bisschen hysterisierter, da fallen mehr Leute um. Es ist auch immer noch so, dass Männer, denen das passiert, in den Ruch kommen, irgendwie schwul zu sein. Und wie gesagt: Die Priester sind fast alle schwul. Gewisse Ähnlichkeiten dazu findet man allerdings seit 2000 Jahren in der katholischen Kirche bei uns. Vor der schlechten Presse waren die katholischen Klöster ja auch ein funktionierendes Refugium für sexuell Andersdenkende.

Sie selbst werden seit Ihrem vorigen Roman *Jungfrau* gelegentlich als »katholischer Schriftsteller« vorgestellt.

Wenn es nicht Andy Warhol, Madonna, Martin Scorsese und Herbert Achternbusch gäbe, und Joseph Winkler und wie sie alle heißen, die Ketzer sozusagen, dann hätte ich, glaube ich, kein Interesse am Katholizismus. Das Faszinierende am Katholizismus ist für mich, dass er die Möglichkeit zum Ketzertum bereithält.

Aber dafür muss man nicht an Gott glauben.

Das ist für mich eine ganz schwierige Frage. Ich finde es schwieriger, nicht an Gott zu glauben, als an ihn zu glauben. Die größere intellektuelle Abstraktionsleistung ist für mich, den Beweis zu führen, dass es Gott nicht gibt.

Wobei das heute die herrschende Meinung sein dürfte. Wer offen an Gott glaubt, befindet sich schon in der Außenseiterposition.

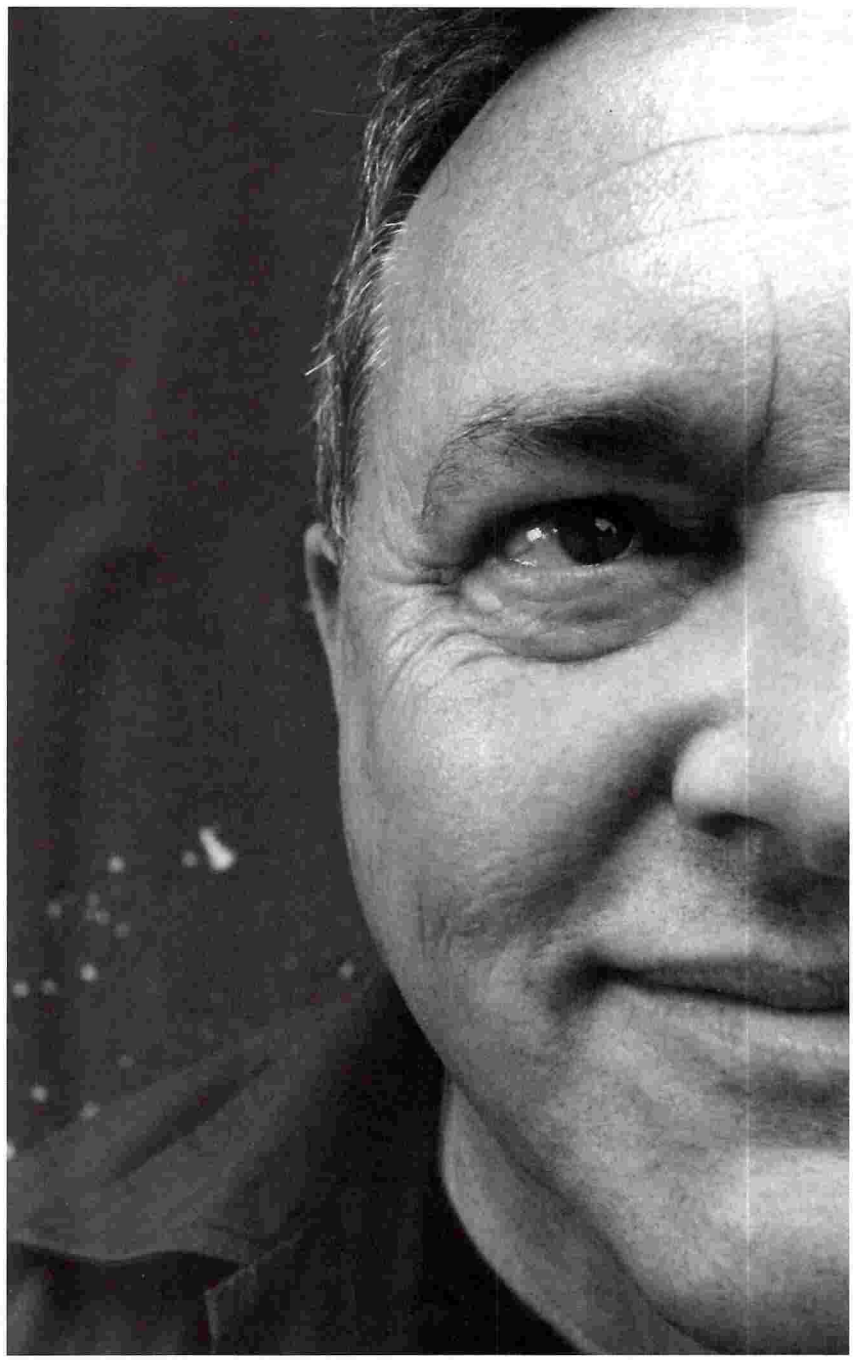
Das ist eine tabuisierte Position. Man will ja nicht mit irgendwelchen evangelikalen Hasspredigern in ein Boot gestellt werden. Zu ihrem Glauben an Gott bekennen sich eher die fundamentalistischen Typen und weniger jene Leute, die am ozeanisch flamboyanten Vogueing interessiert sind. Mich reizt so ein gewisses queer-katholisches Moment, da bin ich ganz gut aufgehoben. Ich erinnere mich zum Beispiel an die Totenfeier für Christoph Schlingensief. Er hatte verfügt, dass die Trauernden über seinem Sarg die Kommunion erhalten sollen. Ich weiß noch, dass ich wie automatisch aufstand und mir das verabreichen ließ. In der Schlange vor mir stand die Schauspielerin Irm Hermann, auch ganz selbstverständlich. Josef Bierbichler dagegen nahm mich danach beiseite und sagte: Da müssen wir noch mal drüber reden.

Von Marc Fischer, der im April gestorben ist, erschien in diesem Jahr bereits ein Buch über Brasilien. Es dreht sich um den brasilianischen Bossa-Nova-Gitarristen João Gilberto, dessen Name auch kurz in *Lookalikes* auftaucht.

Es gibt in meinem Buch einen Nietzsche-Übersetzer, der João Gilberto über dessen Musikerfreund Caetano Veloso kennt. Den frage ich in einer Szene, inwiefern João Gilberto denn eigentlich verrückt sei, und erhalte als Antwort: »Der ist einfach verrückt.« Dieser ganze Komplex des Verrücktseins spielt eine große Rolle in Brasilien, speziell in Salvador da Bahia, einer Stadt, vor der Leute aus Rio und São Paulo Angst haben, denn sie gilt als der unheimlichste, afrikanischste Teil Brasiliens.

Man trifft in Salvador da Bahia die ganze Zeit diese sogenannten Verrückten, ein postkoloniales Moment des Sich-verrückt-Gebens, das sozusagen zum Mainstream geworden ist.

Insofern ist das dort nicht pathologisch. Der brasilianische Liedermacher Tom Zé hat da mal einen schönen Satz gesagt: »I was crazy but I was right.«



In einem seiner Bücher verwendet Hubert Fichte das Wort *Gaga* für einen Priester lateinamerikanischer Kulte. Bei Ihnen dagegen geht es natürlich auch um Lady Gaga. Eine ihrer Romanfiguren meint, deren Musik sei scheußlich.

Ich beneide Leute, die Lady Gagas Musik gut finden können. Genau wie ich Leute beneide, die gern zum Fußball gehen.

Ihnen selbst wird ein zuletzt viel zitiertes Bonmot zugeschrieben, in dem sie Lady Gaga mit ihrem Lieblingsitaliener vergleichen: Schöne Lage, gute Beleuchtung, aber schlechtes Essen.

Genau, das wurde in der *taz* zitiert und dann noch fünfmal abgeschrieben. Ich würde Lady Gaga wirklich gerne toll finden, aber ich habe leider nicht das Ohr für diese Bukarest-Neunziger-Jahre-Ästhetik. Zum Glück gab es ja das Fleischkleid. Da konnte ich mich positiv mit ihr beschäftigen – und das taucht ja dann auch im Roman auf.

*

Thomas Meinecke
Lookalikes
393 Seiten, Deutsch, Suhrkamp — 12.09.11

BEFREITE KLÄNGE, ZERSÄGTE NERVEN

Nachdem der Verlag Bertz + Fischer unter dem Titel *Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams* (2010) einen spannenden Sammelband zum alternativen Bumsfilm herausbrachte, ist ihm zum Thema des ebenfalls auf körperliche Reaktionen abzielenden Horrorkinos im neuen Band der Reihe *Deep Focus* ein besonderer Coup gelungen: Mit seiner Studie zur Musik im Horrorgenre betritt FRANK HENTSCHEL Forschungsneuland. Dem Buch liegt eine DVD mit Ausschnitten aus den untersuchten Filmen bei, anhand derer sich die Argumentation des Autors audiovisuell wunderbar nachvollziehen lässt.

Töne der Angst von Frank Hentschel

Text — Thomas Hübener

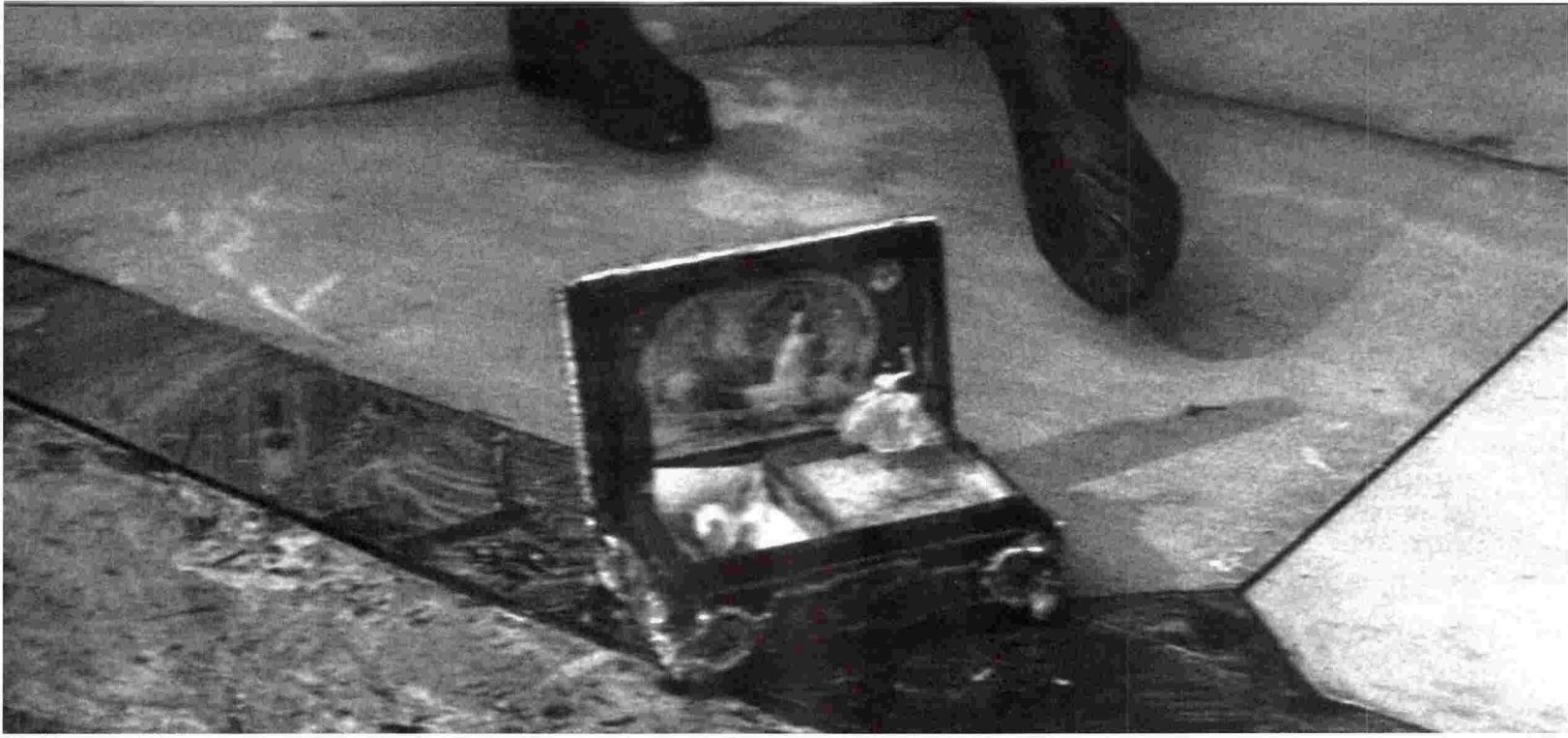
Filmstill aus *The Shining*, USA 1980
Regie — Stanley Kubrick, Warner Home Video

Filmstill aus *The Birds*, UK 1963,
Regie — Alfred Hitchcock, Universal

Marion Crane lässt Wasser über ihren Körper laufen. Hinter dem Duschvorhang zeichnet sich, von ihr unbemerkt, eine Gestalt ab. Plötzlich wird der Vorhang beiseite gerissen. Schrille, dissonante Streicherstakkati verdrängen das Geräusch plätschernder Wassertropfen. Sie bilden das akustische Pendant zu den Messerstichen, die in den Körper der jungen Frau niedergehen; die Schreie des Opfers lösen sich in immer schroffer aufgipfelnden Akkorden auf. Mit Hitchcocks Klassiker *Psycho* (USA 1960) hat das Duschen seine Unschuld verloren. Norman Bates, der freundliche Psychopath von nebenan mit der schwierigen frühkindlichen Ödipalkonstellation, schockte stilbildend ein Millionenpublikum. Wesentlichen Anteil an der erschütternden Wirkung von *Psycho* hatte die Arbeit des Filmkomponisten Bernard Herrmann. Das wird besonders in der Drastik der weltberühmten Duschszene deutlich, die gänzlich ohne explizite Aufnahmen von Schnittwunden auskommt. Für den Musikwissenschaftler Frank Hentschel, der in seiner Monografie *Töne der Angst* die Musik im Horrorfilm untersucht, geschieht dabei in akustischer Hinsicht etwas Besonderes: Die Musik verlässt den Rahmen des tonalen Systems, zerstört die geläufige musikalische Grammatik und wird zum Geräusch. Für die Erzeugung des aufwühlenden emotionalen Terroreffekts bediente sich Herrmann eines Idioms, das man laut Hentschel nicht ohne Weiteres mit der Horrorgattung in Verbindung bringe, das aber seit den 1970er Jahren für einen Großteil der Filme des Genres eingesetzt werde: dem der Neuen Musik.

Wie der Einsatz von Neuer Musik insbesondere im US-amerikanischen Horrorfilm der 1970er Jahre Schule machte, zeigt Hentschel anhand zweier weiterer typischer Beispiele: *The Exorcist* (William Friedkin; USA 1973) und *The Shining* (Stanley Kubrick; USA 1980). Friedkin verwandte für *The Exorcist* unter anderem frühe Stücke des Klangavantgardisten Krzysztof Penderecki sowie Kompositionen von Hans Werner Henze. Dabei ging es ihm nicht um die Erzeugung von Schockeffekten. Der Zuschauer wird nicht akustisch angesprungen, sondern umschlichen, etwa von Pendereckis *Streichquartett Nr. 1* (1960), in dem höchste und tiefste Töne unvermittelt wechseln und Orientierungspunkte wie Melodik, Harmonie und periodische Rhythmik fehlen. Pendereckis fremdartig perkussive Klänge laden die Szene, in der die Mutter der vom Teufel besessenen zwölfjährigen Regan nach einem beunruhigenden Arztgespräch nach Hause fährt, mit einer Atmosphäre des Befremdlichen und Abweisenden auf. Friedkin gewährleistet so auch in visuell wenig spektakulären Übergangsszenen wie dieser eine Spannung latenter Bedrohung.

Auch Stanley Kubrick griff für *The Shining* auf Penderecki zurück, neben elektronischer Musik, die von Wendy Carlos und Rachel Elkind eigens für den Film komponiert wurde, sowie Werken von Béla Bartók und György Ligeti. Besonders das Beispiel Bartóks ist insofern interessant, als er gemeinhin nicht zu den Exponenten der Avantgarde gezählt wird. Seine von Kubrick eingesetzte *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1937) sprengt nicht den Rahmen des Tonalen. Und dennoch, so Hentschel, habe Bartóks Musik in *The Shining* geradezu einen subkutan, diffus bedrohlichen Effekt. Es »entsteht ein Eindruck von etwas Fremdartigem, dem dennoch das Vertraute eingeschrieben bleibt; und dies entspricht genau der Wortbedeutung des Unheimlichen, dessen also, was nicht einfach anders ist, sondern vom *Heimlichen*, also vom Vertrauten so abweicht, dass es darauf bezogen bleibt.«



Filmstill aus *The Innocents*, USA 1961,
Regie — Jack Clayton, 20th Century Fox Home Entertainment

Hier hätte Hentschel Sigmund Freud ruhig Credits geben können, denn der schreibt in seinem Essay *Das Unheimliche* (1919) bereits vom Unheimlichen als dem Fremden im Vertrauten. Vielleicht macht Hentschel es nicht, weil die Arbeiten zum Horrorfilm, die aufs Konto der psychoanalytischen Deutungsschule gehen, oft kein sonderlich hohes Niveau besitzen: Da werden mit zufriedener Miene ödipale Dreiecke gezählt und Kastrationsdrohungen notiert – meist unter Ignoranz des Umstandes, dass man selbst das filmische Kunstwerk kastriert, wenn man seine Zeichen zurechtstutzt, bis sie schließlich in die Freud'sche Terminologie passen. In der Tat grenzt sich Hentschel in seiner Einleitung sympathischerweise von jener psychologisierenden Literatur zum Horrorfilm ab, die in jedem Dolch ein Phallussymbol vermutet.

So viel zum *bloß* Unheimlichen. Wenn dann aber das Unbegreifliche die Szenerie betritt, müssen musikalisch andere Register gezogen werden. In dem Maße, in dem der von Jack Nicholson gespielte Hausverwalter Jack Torrance in *The Shining* den Verstand verliert, seine latente Aggression in offenen Vernichtungswillen gegenüber Frau und Kind umschlägt und sich die Auftritte des Übernatürlichen im Hotel Overlook alptraumhaft häufen, wird die Musik zermürbender und aufwühlender.

In der letzten Dreiviertelstunde der längeren US-Version von *The Shining* ist fast ausschließlich die wunderbar sägende und sehr laut eingesetzte Atonalmusik Pendereckis zu hören.

Aber warum ist die Neue Musik so entscheidend für die Klangarchitektur im Horrorfilm der 1970er Jahre? Hentschels Antwort klingt ein wenig trivial, aber einleuchtend: Der für das Genre konstitutiven Normtransgression entspreche der Konventionsbruch der Neuen Musik. Der Horrorfilm breche mit seiner Mischung aus Angst, Ekel, Irrationalismus und Gewalt sowie mit seiner Verkehrung von Ordnungen überhaupt gesellschaftliche Tabus. Die Neue Musik mache das ebenfalls, indem sie ihr kompositorisches Irritationspotenzial ausspiele. Bis heute verstößt das doch recht breite Spektrum der Neuen Musik gegen die Hörgewohnheiten des Mainstreams, und zwar auch – wenngleich eher insgeheim – des (bildungs)bürgerlichen. Natürlich lobt jeder Stockhausen. Hören tut man aber eben doch lieber Mozart.

So überzeugend Hentschels Einzelanalysen auch sind, kann man sich doch fragen, ob man den Komponisten Neuer Musik wirklich gerecht wird, wenn man ihre Werke vor allem als Ausdruck von Tonalitätsnegation und Konventionsbruch betrachtet und ihnen damit nolens volens die künstlerische Eigenständigkeit abspricht. Neue Musik ist gewiss nicht allein Ausdruck eines Dagegen, sondern auch einer Befreiung des Klangs, eines erweiterten Musikbegriffs und einer Schulung der Wahrnehmung.

Von der Neuen Musik zur Geräuschmusik ist es kein allzu großer Schritt. In detaillierten und sehr lesenswerten Studien untersucht Hentschel drei Paradebeispiele für Horrorsoundtracks, die von Geräuschmusik dominiert werden: *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper; USA 1974) mit seinen den gesamten Film über nicht abreißenden, enervierenden disharmonischen Kratz-, Schab- und Brummgeräuschen, *Eraserhead* (David Lynch; USA 1977) mit seinem dumpfen modulierten Rauschen und seinen nach mechanischer Reibung auf Stahlteilen klingenden Industrial-Sounds, und *The Birds* (Alfred Hitchcock; USA 1963) mit seinen von Oskar Sala am Trautonium elektronisch verfremdeten Vogeltönen. »In *The Birds* sind die Vögel Vögel und sind es doch nicht«, schreibt Hentschel. Gerade so etwas Vertrautes und mit der Konnotation des Idyllischen Versehenes wie der Vogelgesang offenbart bei Hitchcock sein fremdes und aggressives Gesicht.

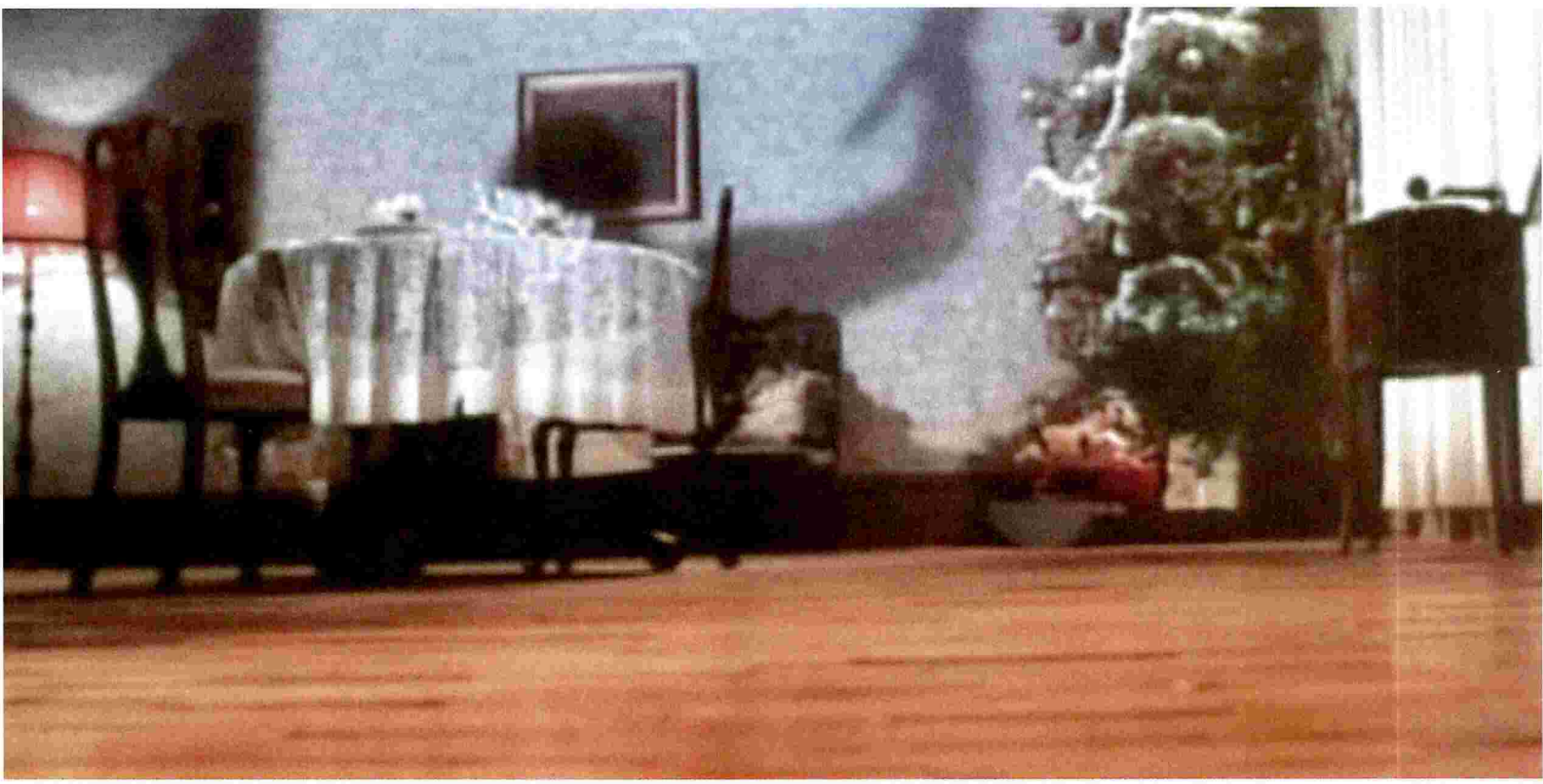
Dass sich das mit Attributen der Unschuld Ausgestattete besonders gut zum Hervorlocken des Horrors eignet, macht der Autor auch in einem Kapitel über Kinderlieder und Spieluhren deutlich. Das Kind, das sowohl Inbild des Unschuldigen als auch der sprichwörtlich kindlichen Grausamkeit ist, weiß noch nicht von Gut und Böse, daher kann es in aller Unschuld Regenwürmer zerhacken. Es ist nicht un-, sondern amoralisch. In den Worten Hentschels: »Kinder sind auch in ihrer scheinbaren Grausamkeit

unschuldig.« Deshalb werden Kinderlieder im Horrorfilm zum einen in Gestalt von »Liedern der Unschuld« als Kontrastmittel eingesetzt, um die Zerstörung des Kindlich-Unschuldigen noch krasser hervortreten zu lassen und damit die Horrorwirkung zu steigern. Das ist bereits in Fritz Langs erstem Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) der Fall, wo ein kleines Mädchen in naiver Ahnungslosigkeit einen vom berühmten *Haarmann-Lied* inspirierten grausigen Abzählreim zum Besten gibt und damit auf die drohende Gefahr durch den umgehenden Kindermörder hinleitet. Auf der anderen Seite werden Lieder der Unschuld Verfremdungen unterzogen, die dazu führen, dass sie gerade die Abgründigkeit dieser Unschuld erahnen lassen und schleichendes Grauen evozieren. Hentschel zeigt das sehr schön am Beispiel des von Krzysztof Komeda komponierten und von der Hauptdarstellerin Mia Farrow selbst gesungenen Wiegenliedes in *Rosemary's Baby* (Roman Polanski; USA 1968): In das Lullaby werden kleine Störungen und Dissonanzen eingebaut, welche die Unschuld kaum wahrnehmbar als eine bedrohte und – mit Bezug auf den Satansnachwuchs – nur scheinbare markieren. Subtil verfremdet ist auch das Kinderlied in *Profondo Rosso* (Dario Argento; Italien 1975), das die Täterin vor jedem detailverliebt inszenierten Mord vom Band abspielt. Den ureigenen Grusel der Spieluhr hingegen zeichnet Hentschel anhand des genialen *The Innocents* (Jack Clayton; GB 1961) nach, wobei dem Autor erstaunlicherweise eines entgeht:

Spieluhren sind an sich schon unheimlich, weil in ihnen das Lebendige des Liedes auf mechanische Weise imitiert wird.

Im Falle von *The Innocents* wird diese Mechanizität noch durch die in die Uhr eingebaute automatische Ballerina betont. Denn Spieluhren gehören zur Kategorie des Grotesken, wie Wolfgang Kayser in seinem literaturwissenschaftlichen Standardwerk *Das Groteske* (1957) festhielt. Neben Puppen, Automaten und Masken zählen sie zur Sphäre des Menschlichen ohne Leben.

Dass das Auditive im Horrorfilm nur selten thematisiert wird, hat mehrere Gründe. Zum einen ist es mit der Filmmusik wie mit dem, was der marxistische Philosoph Louis Althusser über die Ideologie zu Protokoll gab: Sie funktioniert am besten, wenn man sie nicht bemerkt. Zum anderen gab es zu keiner anderen Zeit eine solche Dominanz des Visuellen, zu dem auch die grelle Bildsprache des Horrorfilms zählt. Vor diesem Hintergrund sensibilisiert Hentschel mit seiner Studie dafür, welch entscheidenden Anteil der Klang für dessen angsterzeugende Wirkungen hat, und trägt zugleich zu einer Aufwertung des Hörsinns in einer Kultur des Bildes bei.



Filmstill aus *Profondo Rosso*, Italien 1975,
Regie — Dario Argento, Platinum Media Corporation

*

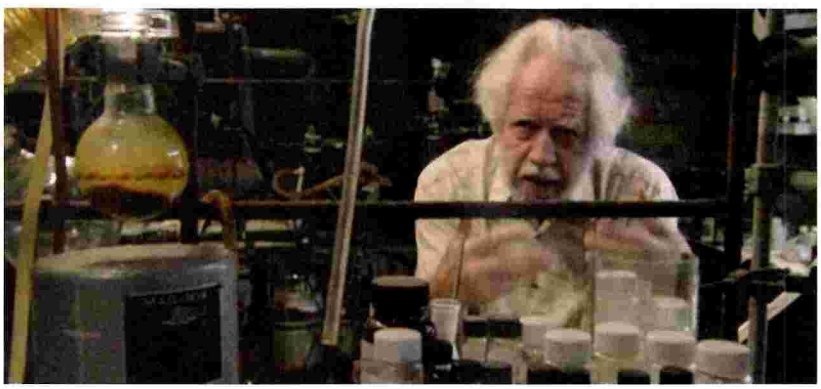
Frank Hentschel
Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm (*Deep Focus* 12),
256 S., 16 Seiten in Farbe, 90 Fotos, plus DVD
mit Filmausschnitten, Bertz + Fischer — 24.06.11

Ein ergiebigeres Sujet als der mittlerweile 86-jährige Chemiker ALEXANDER *SASHA* SHULGIN ist kaum vorstellbar. Der Wiederentdecker von MDMA und Pate der Ecstasy-Kultur schrieb sich mit seiner Erforschung psychoaktiver Substanzen in die Politiken, Diskurse und Begehrensströme des 20. Jahrhunderts ein. Nun erscheint mit *ECSTASY BANDITS* ein Dokumentarfilm über den genialen Wissenschaftler auf DVD. Maximilian Linz und Alexis Waltz haben ihn unter die Lupe gelegt.

KEINE ORDNUNG IM LABOR

Ecstasy Bandits von Étienne Sauret

Text — Maximilian Linz & Alexis Waltz
Bild — Ascot Elite



Als Alexander Shulgin in den späten 1950er Jahren begann, mit bewusstseinsverändernden Substanzen zu experimentieren, war er schon jenseits der dreißig. In seiner Generation waren Drogen noch kaum mit subkulturellen Programmen und adoleszenter Emanzipation verbunden und für staatliche Verfolgung und mediale Stigmatisierung meist zu marginal. Shulgin entdeckte die psychedelischen Pharmaka über einen befreundeten Psychiater für sich. Im Gegensatz zu vielen anderen Forschern interessierte er sich nicht allein für die Pharmakologie der bewusstseinsverändernden Substanzen, sondern wollte deren Wirkung auch selbst erleben. Weil er für die US-amerikanische Drogenbekämpfungsbehörde DEA Agenten schulte und ein Handbuch für Drogentests verfasste, gestattete man ihm den Umgang mit kriminalisierten Substanzen. Seine erfolgreiche Tätigkeit für den Chemiekonzern Dow gab er alsbald auf, um jenseits von wirtschaftlichen Interessen und politischen Zwängen in einem kleinen, privaten Labor in der Nähe von San Francisco weiter an seinem wissenschaftlichen Programm zu arbeiten. Atom für Atom veränderte er die Moleküle psychoaktiver Phenethylamine und Tryptamine, und die Stärke seiner Forschung bestand genau darin, dass er die Wirkung dieser Stoffe selbst austestete. Shulgin verabreichte die von ihm entdeckten Substanzen – streng kontrolliert – sich selbst und einer kleinen Gruppe von Freunden. Die Ergebnisse dokumentierte er in wissenschaftlichen Zeitschriften wie *Nature*, später in Büchern, die er im Selbstverlag publizierte. Anders als ein Timothy Leary reflektierte Shulgin aber nicht die gesellschaftlichen Konsequenzen seiner Entdeckungen; die Schilderungen seiner Selbsterfahrungstrips lesen sich überraschend nüchtern und neutral – eine Haltung, die sich auch in seinen Konsumgewohnheiten widerspiegelt: Drogenkonsumenten neigen dazu, den Rausch mit Ungeduld zu erwarten. Tritt er ein, tendieren sie dazu, in der Überwältigung zwischen Gier und Angst die Dosierung zu steigern. Shulgin hingegen steigerte die Dosen über Stunden und Tage nur um einzelne Milligramm.

Der Konsum von Rauschmitteln – gerade der von Ecstasy – ist nostalgischer Natur: Jeder neue Rausch wird an der Wirkung des ersten Trips gemessen und zielt auf die Wiederherstellung vergangener Idealzustände. Als kalifornischer *Neuer Mensch* lässt Shulgin die unbewussten Übercodierungen des Rausches hinter sich. Er interessiert sich nur für die Substanzen, die er noch nicht genommen hat. Selbst Ecstasy hat er nur ein paar Mal konsumiert.

Shulgin wäre nie auf die Idee gekommen, die Abfahrt zu suchen, die Millionen von Ravern erlebt haben – vielmehr kostete er seine Kristalle wie ein Connaisseur unbekannte Speisen. Auf 16mg 4-Bromo-2,5 Dimethoxyphenethylamin besuchte er ein Museum in San Francisco: »Optisch erscheinen die Dinge reich, ich selbst fühle mich aber unscheinbar. Die Rodin-Skulpturen wirken sehr persönlich. Und nicht gerade subtil«, berichtet er in *PiHKAL: A Chemical Love Story*, ein Buch, das er 1991 gemeinsam mit seiner Frau, der Autorin und Therapeutin Ann Shulgin herausbrachte.

Der filmischen Durcharbeitung dieser ziemlich einzigartigen Mixtur aus gesellschaftlicher Relevanz und privatistischer Selbsterfahrung, aus Wissenschaft, Kapitalismus und Subkultur widmet sich der in New York ansässige französische Filmemacher Étienne Sauret. Seine Video-Dokumentation *Ecstasy Bandits* ist beispielhaft für einen Independent-Dokumentarfilmbetrieb, dessen ökonomische Ressourcen zwar sehr begrenzt sind, der aber durch die Verfügbarkeit billiger digitaler Technik sowie vom Mythos des unerschöpflichen Reservoirs an authentischen Erzählungen am Laufen gehalten wird. Saurets Film ist damit leider auch ein Beispiel für den mittlerweile geltenden Regelfall: Je höher die gegenkulturelle Signifikanz, aus der sich das Interesse der Dokumentarfilmer ableitet, umso unerbittlicher orientieren sich die Filme zum einen an den konventionellen Standards von TV-Dokumentationen, und versuchen zum anderen die normativen Vorstellungen von gelingendem, konformem Leben zu integrieren.

In der ersten Einstellung sitzen die Shulgins in der Küche ihres kalifornischen Zuhauses, im Hintergrund läuft die Kaffeemaschine – nette alte Folks eigentlich. Der eingeblendete Filmtitel verspricht dagegen Geschichten von der dunklen Seite. Um die Diskrepanz zwischen der heiteren Normalität der Eheleute Shulgin und dem zwielichtigen Ruf eines Drogengurus zu skandalisieren, zeigt Sauret nun Archiv-Aufnahmen einer nächtlichen Razzia in Shulgins Labor aus dem Jahr 1985. Polizisten umstellen den Garten, ein Beamter dreht Shulgin den Arm auf den Rücken und führt ihn ab. Es folgen Nachrichten- und Reportagebilder aus den Archiven der Fernsehsender, als wären wir in einer Spiegel-TV-Reportage. Lediglich der herkömmliche Kommentar aus dem Off wird durch einen Reporter vom Typ Bodybuilder mit Gel im Haar ersetzt, der im Auftrag von Channel 5 vor kalifornischer Landschaft die Entstehung globaler Gegenkulturen in Shulgins illegalem Gartenlaboratorium lokalisiert:

»From Bangok to Burma,
from Manchester to Miami –
if there is one place where it all began,
it is right here!«

Solch geschmackloses Nachrichtensprechertum kann in diesem Zusammenhang zweierlei bedeuten: Entweder Sauret will jede mögliche Identifikation seiner Arbeit mit der Nonkonformität Shulgins untergraben, oder er ist ganz einfach genauso desinteressiert an der Person des Porträtierten, wie gewöhnliche Fernsehproduktionen es gemeinhin eben sind. Die einzigen Feststellungen, die aus *Ecstasy Bandits* halbwegs verständlich hervorgehen, sind die Seltsamkeit des Unternehmens Shulgin aus der Perspektive kommerzieller Pharmakologen sowie die Einsicht, dass Drogen immerhin zu medizinischen Zwecken, also im Sinne einer Wiederherstellung des Normalzustands einsetzbar sind. »All we are going to do is to figure out what you are doing here.« Diese Ansage des Polizisten aus der gewalttätigen Verhaftungsszene am Anfang des Films deckt sich vielleicht mit Saurets filmerischen Absichten. Denn der Verzicht auf einen Voice-over-Kommentar ist eine ebenso kunstsinnige wie längst konventionelle Enthaltsamkeit, die der Film sich gar nicht leisten kann. Terrabyteweise audiovisuelles Material, das in endlosen Drehtagen akkumuliert worden sein dürfte, findet in der Montage nie zu einer schlüssigen Form. Doch scheitert *Ecstasy Bandits* nicht erst in der Postproduktion, sondern schon an der Einbildung, die Zusammenführung der Signifikanten Shulgin, Drogen und Film wäre per se ein gemachtes Nest.

Ein interessantes Gegenkonzept im selben Sujet bietet – zumindest unter Infotainment-Aspekten – eine Produktion für die Web-TV-Sparte des zynischen Vice Magazine. Für die Serie *Hamilton's Pharmacopeia* besucht Blogger und Hobby-Pharmakologe Hamilton Morris in der Folge *The Last Interview with Alexander Shulgin* sein Idol, das er so wenig wie sich selbst im Mainstream zu verorten sucht. Einfache aber relevante Fragen werden im Gespräch von *User* zu *User* geklärt. Shulgin fragt: »Mit wie viel Milligramm würden Sie bei einer neuen Zusammensetzung einsteigen?« – »Weiß nicht, ich würde vermuten, unter einem Milligramm wäre sie nicht aktiv.« – »Und wenn die Substanz wie LSD wirkt?« Beide lachen. »Ich empfehle Ihnen, mit einem Tausendstel der Menge anzufangen, mit einem Nanogramm.« Doch so interessant die Begegnung für Morris selbst sein mag, bedeutet das Framing *Vice* letztendlich auch nichts anderes als die Bewirtschaftung von Kuriositäten, oder simpler: Exploitation.

Shulgins Phenethylamine und Tryptamine sind heute weitgehend in der Versenkung verschwunden. Trotzdem werden mehr bewusstseinsverändernde Substanzen konsumiert als je zuvor. Stimmungsregulierende Serotonin-Wiederaufnahmehemmer gehören zu den meistverschriebenen Medikamenten überhaupt. Dass aber gerade diese Stoffe tief in das private und gesellschaftliche Leben eingreifen, hat kaum etwas mit deren pharmakologischer Wirkung zu tun, sondern mit einem Netz aus wirtschaftlichen und gesundheitspolitischen, oder besser, biopolitischen Interessen. Diese Filter waren für Shulgin inakzeptabel. Regulierende Behörden, kommerzielle Interessen und moralische Fragen waren ihm egal: Er liebte die Phenethylamine und Tryptamine, weil sie ihm einen relativierenden Blick auf die Funktion des menschlichen Gehirns gestatteten. Dies kostete er Milligramm für Milligramm aus und konnte so wissenschaftliche Strenge und die kalifornische Ideologie der Selbsterfahrung auf einzigartige Weise zur Deckung bringen.

Die Brisanz dieser autarken Wissenschaft übersieht Étienne Sauret fast vollständig. Wie aus dem erfolgreichen Chemiker von Dow Chemicals, dem weltweit zweitgrößten Chemiekonzern nach BASF, ein weltweit verehrter Drogenguru wurde, und aus welchem historischen Moment diese Figur hervorgeht, gewinnt in *Ecstasy Bandits* keine Anschaulichkeit. Aus dem eigensinnigen Forscher macht der Film einen versponnenen Hippie, dessen Schauwert sich aus der Unaufgeräumtheit seines Labors und der Abseitigkeit seiner Anhängerschaft speist.

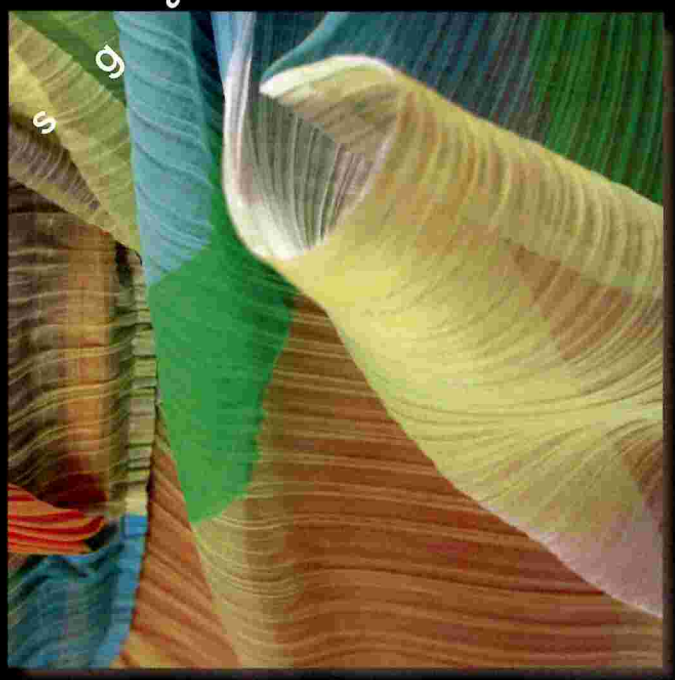
*

Ecstasy Bandits
(OT: *Dirty Pictures*), Regie: Étienne Sauret,
Kanada 2011, DVD/Blue Ray, 90 Min.,
Ascot Elite — 19.08.11

mit
Africa Hitech, Apparat, Balam Acab, Beyoncé, Blanck Mass, Cant, Com Truise, DJ Diamond, DJ Rim / DJ Elroi, Four Tet, Ganglians, How To Dress Well, Jill Scott, Joakim, John Maus, Jonti, Juke Nukem, Lil B, Machinedrum, Matthew Herbert, Monostars, Neil Young, Part Time, Popol Vuh, Psychedelic Horseshit, Pure X, Ricardo Villalobos / Max Loderbauer, Roman Flügel, SBTRKT, S.C.U.M., Shabazz Palaces, Sparrow And The Workshop, Joy Division / New Order, Washed Out, Wombs, Zwanie Jonson u.a.

Albumausgabe

Roman Flügel *Fatty Folders*



Text — Ulrich Gutmair

Los geht's mit Hi-Hat, Snare und einer kleinen, geloopten Pianomelodie, dann setzt die Bassdrum ein. Maximal fünf Takte braucht es, bis das Adjektiv *geschmackvoll* im Hirn des Hörers abgerufen wird. Der Rhythmus ist House, die Gefühlslage melancholisch, die Sounds sind zurückhaltend und dezent, die Raffinesse unüberhörbar. Man denkt an ein paar der ganz großen Platten von Theo Parrish von vor zehn Jahren, und an ein paar andere Produzenten und Tracks, die das Sperrige und das schön Einfache, das Minimalistische und das Exzessive aus einer Musik herausholen, die zugleich zum Fingerschnippen, Klatschen, Tanzen einlädt.

Es dürfte ja hoffentlich klar sein, dass in diesem Diskurs *geschmackvoll* das ist, was gar nicht geht. House-Musik als Vehikel zu benutzen, das eigene Wissen auszustellen, wie ein Interieur in der eben erworbenen Eigentumswohnung: Das ist verboten, das macht keinen Spaß, das braucht kein Mensch. Wenn ein Stück wie dieses aber so tut, als sei es geschmackvoll, und nach einer Minute und 18 Sekunden dann eine kleine Synthiemelodie einsetzt, in der die ganze Sehnsucht ungezählter Sommernachmittage am Strand von Rimini, auf dem Marktplatz einer Kleinstadt am Rhein, irgendwo in der Provinz der Pubertät aufgehoben ist, dann dämmert's, dass auf diesem Album womöglich mehr zu hören sein wird als das akustische Ambiente für brave Konsumenten, die Qualität zu schätzen wissen und ihren Geschmack bis in die feinsten Verästelungen von Pop hinein raffiniert haben.

Man hätte es auch ahnen können: *How to Spread Lies* heißt das erste Stück, *Fatty Folders* das Album. Aufgenommen hat es Roman Flügel – den man unter den Pseudonymen und aus den Zusammenhängen Eight Miles High, Soylent Green, Sensorama und Alter Ego kennt – fast ausschließlich in diesem und im letzten Jahr in seinem Frankfurter Studio. *Fatty Folders* ist ein treffender Name für das, was Flügel hier zusammengebaut hat für sein erstes Album unter eigenem Namen.

Speckige Ordner sind nicht geschmackvoll. Sie sind voller Reminiszenzen an die Vergangenheit, mit eigenen Erinnerungen verbunden und libidinös aufgeladen. Das aber sind Dinge, zu denen man sich nicht geschmäcklerisch distanziert, sondern bestenfalls selbstironisch verhalten kann. Lachende Gesichter, Zungen, die sachte Kontakt aufnehmen. Blut, das in Genitalien schießt, leichte Beulen in Hosen verursacht. Das textile Cover der Künstlerin Josephine Pryde trifft den Kontext in dieser Hinsicht ganz gut. So hört man *Fatty Folders* als ein Album, das von historischen und persönlichen Momenten handelt, die sich in Sounds eingeschrieben haben. Von Emotionen, die sich aufrufen lassen, von praller Geschichte, von den Traditionen von Chicago House, Italo Disco, Acid, New York Garage, Techno und so weiter. Darunter ist auch ein Track, der an Kraftwerk und andere Krautelektroniker Mitte der siebziger Jahre erinnert. Letzteres ist eine nicht unwesentliche Referenz, weil es in Hamburg, Frankfurt, Köln, Berlin und anderswo seit den Neunzigern je eigene Traditionen von House gibt. Diese folgen den Konjunkturen und sind mal stärker präsent, dann wieder unsichtbar, weil sich ein paar Jahre lang niemand für House interessiert.

Aber auch wenn es gerade niemand bemerkt, bilden die Amateure von House eine so abgeschlossene wie tendenziell für alle Freaks, Dandys, Dropouts, Ausgeschlossenen offene Gesellschaft, die durch alle Zeiten fortbesteht. House ist immer da. Sein ausgefranstes, ständig in Bewegung befindliches und unkartografierbares Territorium überschneidet sich mit den queeren Zonen der Städte. Es hat aber auch seit eh und je offene Flanken zum Teenage-Mainstream, wo neue LiebhaberInnen rekrutiert werden. Angefixt von den Beats, von der Eleganz, von den satten Sounds, verführt von den Bewegungen der fremden Körper, vom Überschießen der Energien. Disco und House versprechen, dass es möglich ist, wenigstens für einen Moment jemand anderes, ein freier Mensch zu sein.

Das alles erzählt *Fatty Folders* in elf Akten, in immer neuen Variationen, mit immer neuen alten Sounds, mit den denkbar einfachsten Mitteln, ohne viel Wind zu machen. House und Disco sind tendenziell konservative Veranstaltungen, wie jedes kulturelle System, das einem magischen Funktionalismus folgt. Das Label Dial hat ganz Recht, wenn es für dieses Album »eclecticism, modernism and dandyism« reklamiert. Roman Flügel lässt uns die Welt mit den heiteren Augen desjenigen anschauen, der sich an den Moment erinnert, in dem alles gut und richtig gewesen sein wird. So begeistert sich *Fatty Folders* mit immer wieder erneuerter, überbordender Energie und hochschraubender Euphorie daran, was House war, ist und sein kann. Man freut sich, man lehnt sich zurück, man springt auf, man swingt vor sich hin, man wünscht sich auf den Dancefloor. Es fehlen bloß die Vocals.

*

Roman Flügel
Fatty Folders
Dial / Kompakt — 05.09.11

A l b u m

PSYCHEDELIC HORSESHIT
Laced
FatCat / RTD — 22.07.11

Text — Jörg Sundermeier

Musik ist ja erst mal alles, was so auf der Straße liegt. In diesem Fall ist es Psychedelic Horseshit aus Columbus, Ohio. Ihr Ausbruch findet im Studio statt. Das Trio um Matt Whitehurst ruiniert gekonnt Nerven, seine eigenen und die aller anderen. Den klassischen Song wird man bei ihnen nicht finden – denkt man zunächst. Und dann ist er eben doch da, linst vorsichtig um die Ecke, zack, hat ihm schon wieder ein Störgeräusch eins auf die Nase gegeben. Dieses Trio ist offensichtlich im Kindesalter tief in den Topf der Musikgeschichte gefallen. Auf *Laced*, ihrer zwölften Veröffentlichung in sechs Jahren (zählt man *Golden Oldies*, ein Best-of der frühen CD-R-Veröffentlichungen mit) wird sich eins zusammen ge-lo-fi-t, dass es einem die Spucke wegsaugt. Das Vierspurgerät erhält sein Denkmal, der schlechte Sound wird zum guten umgedeutet.

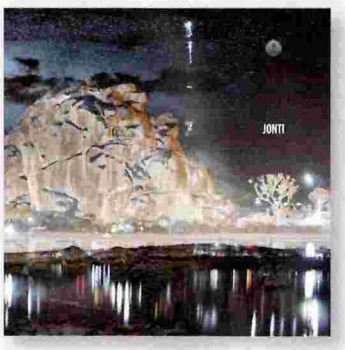
Computer? Gibt's auch. Und wie klingt das? Zuweilen wie Mark E. Smith mit besonders schlechter Laune. Und mit bräsigem Bass und Stimmen, die schlimm vocodert wurden. Und wo kommen all die hellen Sounds her, die in diese elf Stücke eingestreut werden, als sei Kirmes in der Kindergartenküche? Und sind das wirklich Bongos bei *Tropical Vision*? Das eigentlich schöne *I Hate the Beach* wird beherrscht von einem Tribal-Beat, wie er bei den Dissidenten nicht langweiliger sein könnte. Und klingt es wenig später nicht gerade so, als ob da Nico und Lou Reed zusammen singen? Dann hört man wieder nur schmierige Sounds und unverständliche Texte. Und ganz plötzlich taucht dieser Mörderbass auf, der so unheimlich treibt.

Man merkt: Alle 20 Sekunden passiert etwas komplett Neues auf diesem Album, das mit 34 Minuten nicht eben lang ist. Dennoch wird hier mehr geboten als auf mancher Doppel-CD. Ein Stück heißt *Dead on Arrival.* Nicht Tote auf Urlaub sind wir, sondern gleich ganz tot, denn hier wird nicht Revolution gemacht, sondern Revolte. Revolte zunächst gegen sich selbst, gegen Musik, gegen das, was immer da ist, ganz als seien wir im Jahr 1980. Und es wird gegen Gewohnheiten vorgegangen, auf gewohnte Weise, mit Disharmonien und Störgeräuschen. Doch das Ergebnis ist ungewohnt, denn es entwickelt eine außerordentliche, mitreißende Dynamik.

Und dann kommt das große Ereignis dieser Platte, *Another Side*, ein Popsong, nicht zu lang, so wie ihn The Fall 1990 kaum schöner hingekriegt hätten. Auch *Revolution Wavers* ist wunderschön geklaut, es klingt nach Gary Numan, nur völlig anders. Und *Automatic Writing* ist von ätherischer Schönheit, so wie *Radio* von PIL. Es kommt genau an der Stelle der Platte, an der man kaum mehr kann vor lauter Hinundhergerissenheit. Zum Heulen schön, obschon sehr kitschig.

*

A l b u m



J O N T I
Twirligig
Stones Throw / Groove Attack — 10.10.11

Text — Detlef Diederichsen

Aus dem Leben dieses jungen Mannes gibt es wirklich keine interessanten Geschichten zu erzählen. Irgendwann zog Jonti aus der südlichen Pop-Peripherie Südafrikas in die südliche Pop-Peripherie Australiens. Das liegt aber nun auch schon ein Dutzend Jahre zurück. Seitdem hat er viel Zeit damit verbracht, »Platten wie Bücher zu studieren«, um herauszufinden, wie sie *wirklich* funktionieren. Die Praxistauglichkeit seiner Erkenntnisse testete er auf seinem Home-Recording-Equipment.

So weit, so unspektakulär. Vermutlich gibt es weltweit zigtausende junge Menschen, die es ähnlich machen und von deren Erkenntnissen wir nie etwas erfahren werden. Hier nun aber beginnt Jontis Geschichte, etwas ungewöhnlicher zu werden, denn er hat es geschafft, Kanonen wie Santigold, Mark Ronson, Sean Lennon und John Agnello (Produzent von Sonic Youth, Dinosaur Jr und Kurt Vile) so sehr für seine Arbeit zu interessieren, dass sie ihn zu gemeinsamen Unternehmungen einluden. Und schließlich erhielt er den Ritterschlag in Form eines Vertrags bei seinem Lieblingslabel Stones Throw. Lieblingslabel nicht nur, weil er deren Künstler wie MF Doom, Madlib und Mayer Hawthorne hochschätzt, sondern auch weil er deren Referenzkanon teilt: Stereolab, The Free Design, die Beach Boys der frühen Siebziger bzw. im Prinzip alles, was *sophisticated* komponiert, funky-sexy ist und dazu noch ein freakiges und spezielles Sounddesign hat.

Als seine Lieblingsalben – und das ist in Jontis Welt die Schlüsselinformation – führt er drei Werke aus dem Jahr 1970 an: *Sunflower* von den Beach Boys, *Onda Nova do Brasil*, ein psychedelisches Gesangsalbum des brasilianischen Pianisten und Arrangeurs Luiz Eça, sowie Herbie Hancocks Soundtrack zur Cartoonserie *Fat Albert Rotunda*. »Das sind kurze Alben, die von Anfang bis Ende eine positive Grundstimmung durchzieht«, sagte Jonti kürzlich in einem Interview. Und weiter: »So etwas wollte ich auch machen.«

Diese besessene Zielgerichtetheit ist es vielleicht, die *Twirligig* von vergleichbaren Unternehmungen des mal Chill Wave, mal Glo-Fi, mal Dream Pop, mal Hypnagogic Pop genannten Pop-Impressionismus unterscheidet, wie er von Toro y Moi oder Bibio prominent praktiziert wird. Bei aller Trippigkeit herrscht hier Disziplin. Die genannten Referenzen wurden in beinahe naturwissenschaftlicher Gründlichkeit unter dem Mikroskop seziert, sodass man sich eher an eine strenge Versuchsanordnung erinnert fühlt als an den Versuch einer hippiehaft-bewusstseinserweiternden Grenzerfahrung. Statt der Kraft der Zufälle herrscht hier der Geist harter Arbeit – natürlich all das unter dem Genre-immanenten Schleier und Geschlier der weichgezeichneten Traumlandschaft, der poetischen Annahme des Non-Realen als Möglichkeit.

Und hier kommt dann noch ein anderer, nicht-musikalischer Einfluss zum Tragen, den Jonti gern benennt: der schottisch-kanadische Animationsfilmpionier Norman McLaren (1914–1987), der 1952 für seinen sowohl technisch bahnbrechenden wie auch inhaltlich gewagten Antikriegskurzfilm *Neighbours* einen Oscar erhielt und darüber hinaus in die Geschichtsbücher des Genres als Erfinder der Pixilation einging, der Inkorporierung von gefilmten Schauspieler-Sequenzen in Trickfilmframes. Aus all diesen Analogien ist das referenzielle Kunstverständnis dieses außergewöhnlichen jungen Mannes zusammengebastelt, der – bevor er es ernsthaft mit der Musik anging – vor allem Frösche zeichnete.

*

V i d e o

J O H N M A U S
Head for the Country
Upset! The Rhythm / Cargo — 24.06.11

(Abb. Folgeseite oben links)

Text — Thomas Hübener

Wir sehen eine in winterlichem Sonnenschein liegende, wunderbar verschneite Hügellandschaft. Kahle Bäume bilden einen poetische Wallungswerte verströmenden Kontrast zur glitzernden Weiße des Schnees, aus dem vereinzelt Strauchwerk ragt. Man möchte Rilke lesen. Im Gegensatz zu solch erhabener Naturanmutung verbreiten süßliche Synthesizerklänge eine neonfarbene Uptempo-Stimmung der Beschwingtheit. Sie erinnern

John Maus *Head for the Country* (US, 2011)
Regie — Jennifer Juniper Stratford, 3:18 Min.

an Real Lifes *Send Me An Angel*, Fiction Factorys *(Feels Like) Heaven* und Boytronic mit bunten Longdrinks in der Hand vor verspiegelten Italo-Disco-Wänden. So hat sich jener Teil der elektronifizierten Frühachtziger-Bands die Zukunft vorgestellt, der nicht von Entfremdung, Atomtod und Drittem Weltkrieg albträumte, sondern dem Künftigen eher mit Hoffnungen auf Vernetzung und Emanzipation entgegensah.

Die Preset-Sounds von John Maus bleiben indes nicht die einzigen Indikatoren einer vergangenen informationsgesellschaftlichen Moderne: Wie Notenlinien geometrisieren und zergliedern die parallel gespannten Kabel von Telefonmasten im Video den Himmel und überspannen die Natur mit nachrichtentechnischen Netzen. Huschende und sich an Knotenpunkten vielfach verzweigende türkisfarbene Spots symbolisieren die Übertragung einer Botschaft über diesen elektronischen Kommunikationskanal. Wenn die farblich markierte Nachricht einen der Masten oder eine Umspannvorrichtung passiert, leuchten diese für einen kurzen Moment grell auf und es macht zischelnd wu-hu-husch.

Im Kino nennt man solch eine forcierte Korrespondenz von Bild- und Musikelementen *Mickey Mousing*. Wer nicht sieht, welch Magie in diesem Wu-hu-husch liegt, hat von Pop wenig verstanden. Immer mal wieder werden Auszüge aus Paul Verhoevens dystopischem SF-Actionfilm *RoboCop* eingestreut. Doch es gelingt ihnen nicht, die lebensbejahende Atmosphäre des von Jennifer Juniper Stratford gedrehten Videos einzutrüben. Wenn man bei John Maus sieht, wie der Maschinenmensch einen antiken Computermonitor zerschlägt, dann wirkt das heute eher drollig als medienkritisch. Doch welche Botschaft soll hier verbreitet werden? Der diesmal nicht nur wie üblich in der Gothic-Manier Andrew Eldritchs genuschelte, sondern auch leicht vocoderisierte Gesang hilft nicht viel weiter. Frei übersetzt geht der Text etwa so: Der Mensch finde sich im Schließfach, irgendwo werde gerade ein Verbrechen begangen, ab aufs Land!

Doch auch die Musik selbst und die Bilder des Clips teilen etwas mit, und das ist in der Sphäre des Popkulturellen oft das Wichtigere. Zurück also zur Handlung: Man sieht den hübschen Philosophiedozenten Dr. phil. John Maus höchstselbst durch oben erwähnten Schnee stapfen. Bei Nacht fährt er zu einer Satellitenschüssel mit Sendemodul, um dort mithilfe eines Tonbandgerätes Nachrichten ins All zu übermitteln. Es folgen sexy retrofuturistische Bilder von Sendeanlagen, die sich gravitätisch im All drehen, und knallbunte Lichteffekte. Die Bilder des Weltraums und die gleißenden lysergischen Strahlentänze gleichen dabei weniger denen in Stanley Kubricks Jungsfilm *2001: Odyssee im Weltraum* als vielmehr den cheesy Visual Effects in einer SF-Serie wie *Buck Rogers*. Die von Maus ins All emittierte Nachricht ist sein Lied selbst. Wenn es hier eine Botschaft gibt, dann lautet sie also, dass die Möglichkeit, überhaupt etwas zu senden, wichtiger ist als das, was jeweils gesendet wird. Und wenn es einen Subtext gibt, dann sicher den, dass der schlauste Text im Pop gegen den Zauber eines Wu-hu-husch keine Chance hat.

*

A l b u m

B A L A M A C A B
Wander/Wonder
Tri Angle / Kompakt — 26.08.11

Text — Holger Klein

Wenn es ein zentrales Verzeichnis der Genre-Benennungen gäbe, beim Eintrag zu *Witch House* würde man genervt weiterblättern, allein der Namensgebung wegen. Es will ja auch keiner mehr gewesen sein. Zwar mag der letztjährige Hype als laues Lüftchen auf der Strecke geblieben sein, dennoch gibt es abseits der Okkultismus-Fraktion Dinge in diesem musikalischen Dunstkreis zu entdecken, die noch nicht zum Klischee geronnen sind und die aller Gemeinsamkeiten zum Trotz woanders hinwollen. Da wären zum einen sich an das Südstaaten-Hiphop-Derivat Crunk anlehnende und auch mal in Richtung UK-Bass-Musik schielende Rhythmus-Tracks. Und auf der anderen Seite der Drang, in verwunschenem Habitus weit ins Ätherische zu entschweben.

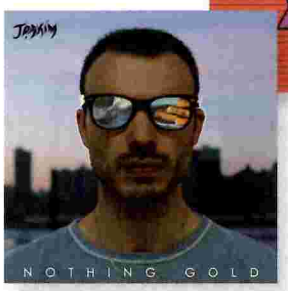
Zum Darling gewisser Teile der globalen Hipsterwelt wurde schnell das neue Label Tri Angle, das Robin Carolan zwischen London und New York pendelnd ins Leben gerufen hat. Den Terminus *Witch House* weist man dort weit von sich – zu Recht. Zu diesem Hause gehören How To Dress Well oder oOoOO. Und eben Balam Acab. Der ließ mit seiner Debüt-EP *See Birds* bereits Anfang dieses Jahres aufhorchen. Hinter dem Pseudonym verbirgt sich der erst 19-jährige US-Amerikaner Alec Koone, der aus Mechanicsburg in Pennsylvania stammt, eine Welt grüner Suburbs, umgeben von Natur und Shoppingmalls. Ablenkungen gibt es dort für einen Teenager nur wenige. Und so vertrieben sich Alec Koone und seine Freunde die Zeit, indem sie selbst Musik machten – irgendwo zwischen Postrock und Noise. Als Einflüsse nennt er heute Namen wie Animal Collective, J. Dilla und Madlib.

Nun hat Koone sein erstes Album *Wander/Wonder* fertiggestellt. Das Cover zeigt die Finsternis einer Höhlenwelt, in die durch eine Felsspalte gleißend helles Licht eindringt – eine ziemlich treffende Visualisierung des Balam-Acab-Sounds. Anders als noch bei der Debüt-EP bestimmen nicht mehr geloopte Rhythmusspuren das Bild. *Wander/Wonder* ist langsamer, das Album setzt deutlicher auf Klangtexturen und Atmosphärisches denn auf Beats. Geblieben sind die flehenden oder jubilierenden Rave-Elfen. Diese zerschnipselten und wieder neu zusammengefügten Stimmensamples, die Koone – wie einst in den

Clubmusik mit GERD JANSON

1

2



3

Für manche Menschen ist das wichtigste Erkennungszeichen eines guten DJs nicht unbedingt die Fähigkeit, abwechselnd den linken oder den rechten Arm in die Höhe zu strecken beziehungsweise auf Wangenhöhe saloppe Handbewegungen auszuführen, sondern dessen Plattensammlung und was er daraus macht. Kieran Hebden alias FOUR TET[1] wird nur in zweiter Linie als DJ wahrgenommen, und zuallererst als Produzent. Der Londoner fiel Ende der neunziger Jahre zuerst auf Output und Warp auf, bevor er sich im Laufe des nächsten Jahrzehnts zum Säulenheiligen der Indie-Elektronik mauserte. In den letzten Jahren brandete aber seine Liebe zur Tanzmusik vor allem durch seine regelmäßigen DJ-Engagements im berühmt-berüchtigten Londoner Club Plastic People auf und spiegelte sich gar in der wunderbaren *Love Cry*-EP und dem angrenzenden Album *There Is Love In You* wider. Für das Londoner Fabric, das für einen Ort dieser Größe ein anspruchsvolles Programm und sozusagen Club-Abitur auf dem zweiten Bildungsweg besitzt, hat er die aktuelle Folge der Mix-Serie *Fabriclive 59* hergerichtet. Gesegnet mit dem Selbstbewusstsein eines Ausnahmeproduzenten, verzichtet er auf das klappernde Handwerk eines Vollzeit-DJs und wühlt sich durch die Winkel und Ecken seiner eigenen Clubgeschichte. Obskurer 2-Step, Grime und UK-Garage bilden darin Schwergewichte, ebenso wie die elektronischen Kleinode des Moog-Abenteurers David Borden oder die verstörenden House-Skulpturen eines STL. Gespickt mit eigenen exklusiven Stücken, Feldaufnahmen aus dem Fabric (die das Gefühl transportieren, von einem Clubraum in den nächsten zu wandern) und Überraschungen (Active Minds harmoniert mit Armando und Steve Poindexter!) ist Four Tet ein ähnlich großer Wurf gelungen wie seinem Seelenverwandten James Holden im letzten Jahr auf dessen *DJ-Kicks*: Musik, die es so auf diesem Planeten nur von einer Person zu hören gibt.

Dieses Alleinstellungsmerkmal kann COM TRUISE[2] (dessen Namenswortspiel in der englischsprachigen Welt unverständlicherweise einige Empörung auslöste) nicht ganz für sich behaupten. Sein Album *Galactic Melt* auf dem großen US-amerikanischen Elektronik-Indie Ghostly International ruft einige Erinnerungen wach: an *Ferris macht blau*, die ersten Apple-Computer, Teenagerliebe, die Musik von John Carpenter und Sci-Fi-Elektro. Truise, der eigentlich Seth Haley heißt und aus jenem New Jersey stammt, in dem des Öfteren Tristesse mit Kreativität bekämpft wird, sollte diese Vorwürfe gelassen sehen. Stücke wie *Cathode Girls* hebeln gekonnt die grassierende oder krassierende (sic!) Langeweile in einer Welt nach Flying Lotus, Hudson Mohawke und dem Gaslamp Killer aus. Ein romantischer Soundtrack für Gothic-B-Boys. John Hughes hätte das gefallen.

Dem Dasein als Teenager kann scheinbar auch JOAKIM[3] etwas abgewinnen. Dessen neues Album *Nothing Gold* bezieht sich auf das Buch, das Francis Ford Coppola zu seinen *Outsiders* inspirierte und geht den umgekehrten Weg eines Four Tet: aus dem Club ins Tageslicht. Veröffentlicht auf seinem eigenen Label Tigersushi, singt der Pariser, der sich allerdings noch nie mit der einsamen Rolle als Techno-Produzent zufrieden gab, dieses Mal sogar selbst – mit überraschendem Erfolg. Vage zwischen Ultravox, OMD, den Thompson Twins und DAF angesiedelt, badet dieser Hühne glücklicherweise aber nicht im Retroschlamm. Stücke wie *Forever Young*, *Labyrinth* oder *Piano Magic* klingen eher so, wie man es sich von den Gehversuchen der Altvorderen oder ihren Kopisten im Hier und Jetzt wünschen würde. Die Jugend nährt sich von Träumen, Joakim weiß, wie man sie wahr macht.

*

frühen neunziger Jahren üblich – cartoonhaft hochgepitcht hat, sind noch immer ein zentrales Element.

Als Klangreservoir dienen dem 19-Jährigen natürlich die Weiten des Internets. Dort holt er sich seine Stimmen, von dort bezieht er all die anderen Field-Recording-Sounds, die es auf *Wander/Wonder* mehr denn je grummeln, schnauben, schnaufen, kratzen, rasseln, knistern oder zwitschern lassen. Besonders angetan hat es Koone offenkundig das Wasser. In nahezu jedem Track tropft, plätschert, platscht oder tost das nasse Element. Koone selbst gibt in nur leichter Hybris zu verstehen, dass er seine neue Platte als zusammenhängendes Musikstück betrachtet, in der Tradition einer Cello-Suite von Johann Sebastian Bach. Dennoch kann man nicht abstreiten, dass diesem jungen Mann mit *Wander/Wonder* ein höchst erstaunliches Album gelungen ist.

*

E P / D o w n l o a d

H O W T O D R E S S W E L L
Just Once
Love Letters Ink — 12.07.11

Text — Jens Balzer

Zu den größten Überraschungen in der laufenden Konzertsaison gehörte der Auftritt von Tom Krell alias How To Dress Well in Berlin in der Berghain Kantine. Nicht nur, dass Krell sich beim begleitenden Plausch im Biergarten als umfassend gebildeter und überaus kurzweiliger Gesprächspartner erwies, mit dem sich über die Philosophie von Schelling, Hegel und Frege (sein Dissertationsthema) ebenso gewinnbringend diskurrieren ließ wie über die Ess- und Ausgehgewohnheiten von R. Kelly, dessen Musik Tom Krell mindestens ebenso verehrt wie die Philosophie des deutschen Idealismus.

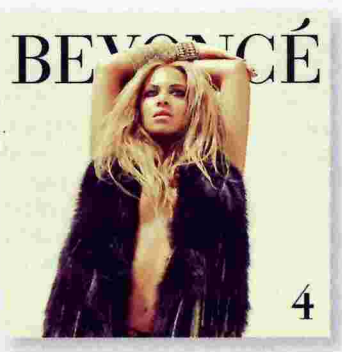
Nein, in seinem sensationellen Solokonzert an diesem Abend bewies der 26-jährige Fadenbartträger, dass seine musikalischen Fähigkeiten weit über die Inszenierung kunstvoll verknisterten Erinnerungspops hinausgehen. Wo auf seiner *Love Remains*-Platte der experimentelle und konzeptuelle Charakter dieser Musik – das kunstvolle Evozieren einer unscharfen Erinnerung an einstmals werweißwo gehörte R&B-Balladen – im Vordergrund

steht, herrschte live die reine Unmittelbarkeit: Atemberaubend, wie Krell hier urplötzlich den authentischsten und deepsten Soulgesang anzustimmen verstand; unerwartet gingen einem seine Lieder, seine zart zusammengefitzelten Beats, knisternden Klangpanoramen und vor allem aber sein leidenschaftlich falsettierender Gesang direkt ans Herz.

So ist es nun auch auf der EP *Just Once*, die Krell dem Album angefügt hat. Darauf finden sich drei Variationen von *Suicide Dream* und eine von *Decisions*, beides Stücke, die man schon von *Love Remains* kennt. Doch hat Krell sie in diesem Fall ohne jeden nostalgieerzeugenden Filter produziert. Stattdessen singt, barmt und falsettiert er vor großem Orchester, mit zauberhaft schluchzenden Geigen, schön scheppernden Schellenkränzen und rustikal getrommelten Kesselpauken. Wie er seinen Gesang gegen die klangliche Überwältigung stemmt und dabei zugleich balladesk moduliert, erinnert manchmal an Antony And The Johnsons, ohne einerseits deren orchestralen Minimalismus zu übernehmen und andererseits auch nicht deren zunehmende Gediegenheit. Ohne jede Ironie, aber auch ohne jede Simulation irgendeiner historischen Vergangenheit hat How To Dress Well hier einen orchestralen R&B-Pop entworfen, der gleichermaßen echt wirkt wie er neben der Spur liegt. Was im Konzert so beglückend war, beweist sich noch einmal auf dieser Platte: Jenseits all der Zitate und Referenzen, jenseits all der originell inszenierten Nostalgie ist in Wahrheit mit How To Dress Well nichts anderes als ein ganz großer Popsänger erschienen.

*

A l b u m



B E Y O N C É
4
Columbia / Sony — 24.06.11

Text — Carmen Böker

Es hätte natürlich alles noch viel schlimmer kommen können, denn die Künstlerin lieferte für ihr jüngstes musikalisches Projekt angeblich nicht weniger als 72 Songs bei ihrer Plattenfirma ab; das hätte für eine ganze CD-Box gereicht. Beyoncé Knowles' viertes Album, *4*, wurde dann aber nur ein Solitär mit zwölf Titeln, doch das ist auch schlimm genug. Schon deshalb, weil sie die ganze Zeit über so verspannt klingt, als gäbe sie als spiritistisches Medium ein Zusammentreffen von Céline Dion und Maria Callas wieder, die sich mit falschem Lächeln ihr Nichtkonkurrieren versprechen.

4 ist in jeder Note eine Leistungsschau im Diven-Segment – ein fataler Effekt, denn die stimmlich robuste und kein bisschen stimmungssensible Beyoncé klingt dadurch leider oft bloß wie Whitney Houston, die sich gerade mal wieder richtig anstrengen muss. So wirkt es bereits beim Opener *1+1*, der als gediegene Soul-Ballade einsetzt und – im Gegensatz zu dem, was an Synthesizern, Rockgitarren und weiterem Ballast/Bombast auf *4* noch folgen soll – schlicht bei wenigen Akkorden bleibt. Beyoncé singt dazu mit roboterhafter Gefasstheit über die Paarbildung, um am Ende jeder Zeile, für ein »you-houuuu« etwa, enervierend eine Oktave höher zu springen. Vermutlich musste sie einer der Produzenten – Kanye West, Diplo, Switch – immer wieder überraschend auskitzeln.

Gern mal ohne weitere dramaturgische Auswirkungen losgekreischt wird auch bei den anderen Stücken: vielen faden Balladen und wenigem, mit Protzgeste angesetztem Uptempo-R&B, der allgemein die Unzulänglichkeit der Männer beklagt, aber nur selten so reizend selbstherrlich wird wie seinerzeit bei Destiny's Child. Eigentlich geschieht Letzteres bloß bei *Run the World (Girls)* (mit munteren tribalistischen Beats), das aber zu sehr nach Rihanna klingt. Oder bei *Countdown*, einem Titel, der schon deshalb erträglicher ist, weil er von der Interpretin hübsch hingeschludert klingt und nicht noch mit Unmengen von Melismen und Vibrato-Effekten überschüttet wurde.

Zu diesem Werk existiert außerdem ein 21-minütiges Imagevideo, in dem Beyoncé getreu dem hübschen DDR-Kinderlied *Fröhlich sein und singen* handelt. Man betont also seine Tatkraft und Hingabe, vergisst aber auch nicht, auf Entbehrungen hinzuweisen, die das Leben im Scheinwerferlicht mit sich bringt. Zum Beispiel hat man anscheinend für das Artwork des Albums auf Paillettenpumps balancieren müssen, deren Absätze aus ungefähr 20 Zentimeter hohen Straußenhufen bestehen. Das ist ebenso geschmack- wie sinnlos.

*

A l b u m

S B T R K T

SBTRKT

Young Turks / XL / Beggars / Indigo — 24.06.11

M A C H I N E D R U M

Room(s)

Planet Mu / Cargo — 29.07.11

Text — Tim Caspar Boehme

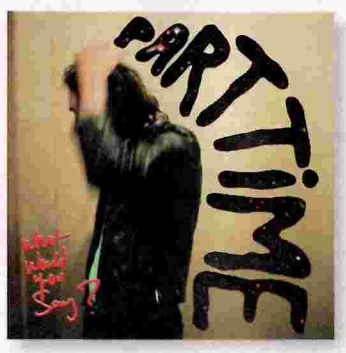
Im Dubstep macht sich eine Verschiebung der Begrifflichkeiten bemerkbar. Spätestens seit der Ausrufung des Post-Dubstep ist auf einmal fast überall nur noch von *Bassmusik* die Rede, und von deren vielen Spielarten – Wonky, UK-Funky, Juke, Footwork und dergleichen mehr. Hinzu kommt, dass immer mehr tiefenbetonte Musik entsteht, die sich einer klaren Genre-Zuordnung entzieht, sodass man sie entweder mit großer Geste unter die Bassmusik zählen oder die Sache gleich ganz neu taufen muss. An der terminologischen Erosion im Dubstep dürfte die Öffnung in Richtung Pop, für die James Blake als emblematische Figur steht, einigen Anteil haben. Mit Underground-Credibility und Szene-Habitus hat das wenig zu tun, als Weiterentwicklung im Pop ist es dafür sehr erfreulich.

So hat der britische Produzent Aaron Jerome, der sich seit einer Weile eine tribalistische Maske aufsetzt und SBTRKT (sprich: subtract) nennt, mit seinem Debütalbum eine Drehung hin zum Pop vollführt, die man in ihrer Konsequenz leicht missverstehen kann. In seinen Songs – nicht Tracks – tauchen allerhand Details auf, die man aus dem Dubstep und verwandten Richtungen kennt, wie wuchtige Bässe, zerhackte Beats oder quäkig flirrende Synthesizerlinien. SBTRKT integriert diese Elemente in Songstrukturen, die mehr mit Soul zu tun haben als mit Clubmusik. Entsprechend leichtfüßig kommen die Stücke daher, für die er mit diversen Sängern und Musikern zusammengearbeitet hat, unter anderem mit der schwedischen Band Little Dragon, die er für ihren eigenen R&B-Sound sehr bewundert. Wie soll man das Ergebnis nennen? Popstep? R'n'Bass? Wenn man erst den Schock überwunden hat, wie subtil SBTRKT vorgeht, mag man sich am Ende mit der Bezeichnung *guter Pop* zufriedengeben und einfach lauschen.

Auf ähnlich unerforschtem Terrain bewegt sich Travis Stewart alias Machinedrum mit seinem neuen Soloalbum. Travis, der als eine Hälfte von Sepalcure selbst an einem Soul-lastigen Dubstep-Entwurf arbeitet, zieht auf *Room(s)* hingegen die Schrauben etwas härter an. Stimmen kommen bei ihm lediglich als dauerrepetitive Samples vor, in seinen Tracks knallt der Rhythmus schon mal rein, peitscht voran, will die Leute tanzen sehen. Footwork heißt die 160 BPM schnelle Vorlage, an der sich Machinedrum abarbeitet, doch auch er wählt einen abgemilderten, subtileren Zugang zu diesem rasenden Format und schafft es, einen Bogen verschiedener Stimmungen zu schlagen – wenn auch etwas atemlos und verhallt. SBTRKT wie Machinedrum gelingt so eine Popularisierung von Bassmusik durch Verfeinerung, beim einen mehr, beim anderen weniger offensichtlich.

*

A l b u m



P A R T T I M E

What Would You Say?

Cooperative Music / Universal — 08.07.11

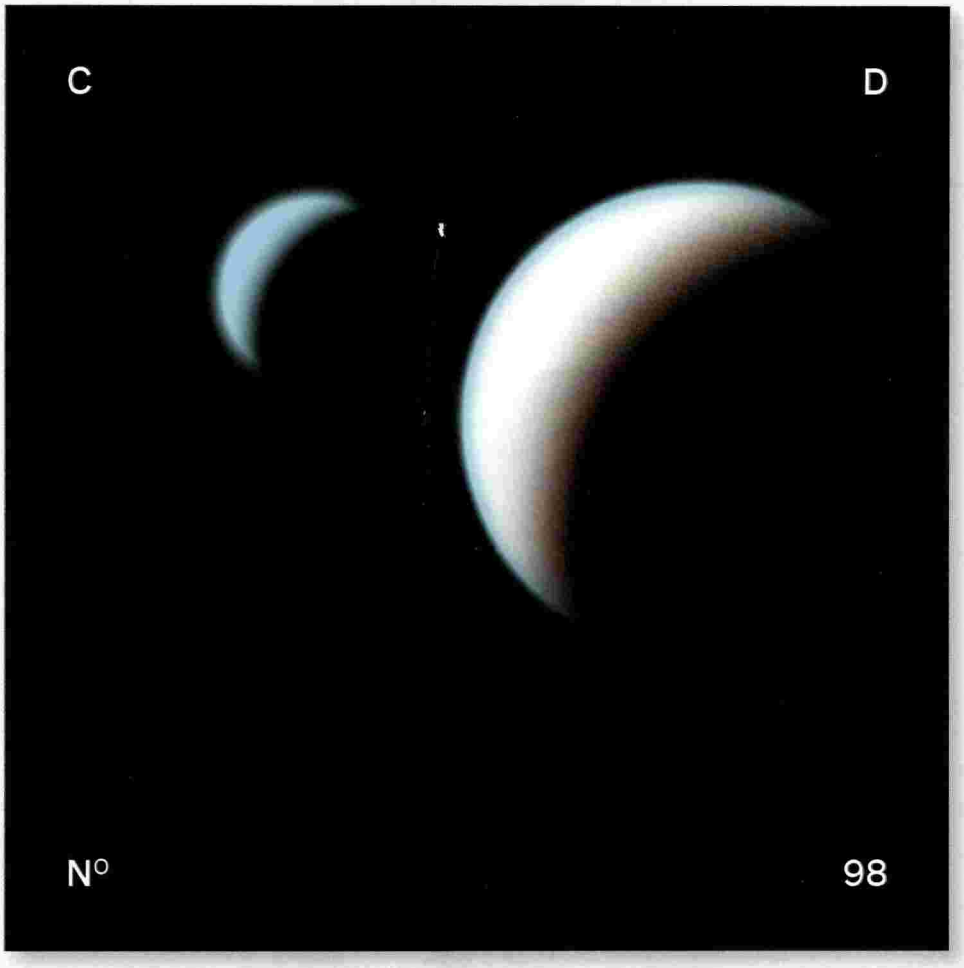
Text — Sebastian Hammelehle

Sensation unter Historikern: Das Jahr 1984 hat nie stattgefunden, es war eine Erfindung zeitgenössischer Medien, die offenbar unter dem Eindruck des gleichnamigen Romans von George Orwell die Geschehnisse zwölf ganzer Monate so realitätsecht vermeldeten, dass selbst kritischen Wissenschaftlern kaum etwas auffallen konnte. Noch fehlt, zugegebenermaßen, jeder Beweis für diese These – noch unwahrer allerdings ist die Behauptung, die Unesco habe sich deshalb entschlossen, den in San Francisco ansässigen Musiker David Speck mit der Gestaltung des Soundtracks für das fehlende Jahr zu betrauen. Richtig hingegen ist folgender Verdacht: Selbst wenn es die Musik des Jahres 1984 nie gegeben hätte, so ist sie bei Speck in einer derart authentischen Form zu hören, dass niemand auf die Idee käme, das eigentliche Jahr und seine kulturellen Hervorbringungen zu vermissen.

Mit seinem Projekt Part Time hat Speck unter dem Titel *What Would You Say?* ein Album aufgenommen, dessen erster Titel *Thunderbolts of Love* geradezu programmatisch mit dem matten Hall einer Synthiedrum beginnt. Dem folgen kurze, stakkatoartige Melodietupfer; mit verschlafener Stimme rezitiert Speck seinen Text. In *She's Got the Right* greift er nach einem an eine B-Seite des *Beverly Hills Cop*-Soundtracks erinnernden Midtempo-Intro im Refrain den gleichermaßen fordernden wie das Geforderte infragestellenden und letztlich damit ins Vage zielenden Gesangsstil Joe Strummers in der späten, kaum noch Punk zu nennenden Clash-Phase zur Zeit ihres Albums *Combat Rock* auf. *Living in Pretend* eröffnet mit dem aus alten Theresa-Orlowski-Produktionen wohlbekannten Begattungsunternehmer-Groove, während *19*, anders als der Titel nahelegt, nicht Paul Hardcastle zitiert, sondern vielmehr Trans-X mit ihrem unvergessenen Smash-Hit *Living on Video*. In anderen Songs greift Speck auf die Verdienste Billy Idols in seiner Bravo-kompatibelsten Phase, aber auch auf den verwegenen Deklamierstil des jüngeren David Byrne zurück.

Speck, über den als Person fast nichts bekannt ist, fügte einer im Internet kursierenden Playlist unter anderem Rheingolds NDW-Hit *Dreiklangdimensionen* und Rafs *Self Control* hinzu, einen der Höhepunkte italienischen Mittachtziger-Synthiepops – doch was in der Aneinanderreihung von Bezügen angestrengt wirken mag, erweist sich im Gesamtsound des Albums *What Would You Say?* als erstaunlich lässig, verschlafen, ja von geradezu jeder Pose der realen achtziger Jahre widersprechender Gleichgültigkeit – waren die doch das Jahrzehnt, in denen es vor allem um eines ging: eine Haltung zu haben, etwas darzustellen. Das gipfelte in den angestrengt pointiert wirkenden *Frankie says*-T-Shirts von Frankie Goes To Hollywood als *der* Pop-Meinungsäußerung der Dekade schlechthin. Speck setzt diesem apodiktischen Gestus schon im Titel seines Albums eine liebenswert höfliche Rückfrage entgegen: *What Would You Say?* – und nimmt so den Imperativ »Relax!« deutlich ernster als seine Erfinder, die ihn ja schon im Refrain ihres gleichnamigen Hits widerrufen hatten. Man kann ihm deshalb kaum mehr vorwerfen, als dass er knappe 30 Jahre zu spät kommt – mit David Speck wären die Achtziger deutlich entspannter verlaufen.

*



1. THE RAPTURE
How Deep Is Your Love
—

2. PART TIME
I Wanna Take You Out
—

3. ZWANIE JONSON
A Boy and a Girl (Radio Edit)
—

4. GANGLIANS
Jungle
—

5. JOLLY GOODS
If I Were a Woman
—

6. S. C. U. M.
Amber Hands
—

7. SPARROW AND THE WORKSHOP
Faded Glory
—

8. PSYCHEDELIC HORSESHIT
French Countryside
—

9. WOMBS
God Is My Co-Pilot
—

10. APPARAT
Black Water
—

11. SON LUX
All the Right Things
—

12. SHABAZZ PALACES
Swerve...
The Reaping of All That Is Worthwhile
(Noir Not Withstanding)
—

13. DJ DIAMOND
Rep Yo Clique
—

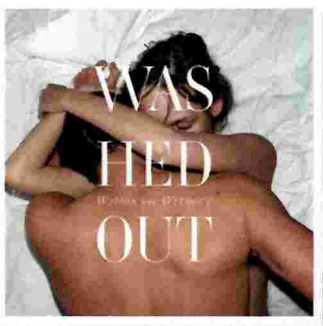
14. MACHINEDRUM
Now U Know the Deal 4 Real
—

15. ROMAN FLÜGEL
Song with Blue
—

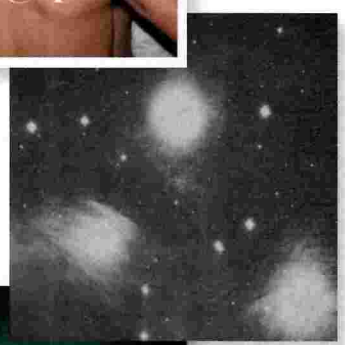
Zusammenstellung — Martin Hossbach

Alles außer Indierock mit JENS BALZER

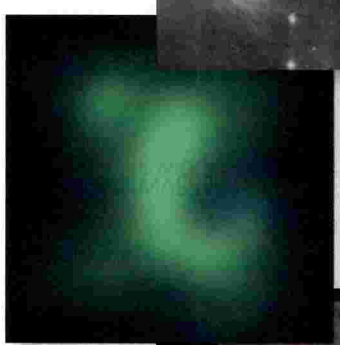
Junge Leute, aufgepasst!



1



2



3

4

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der populären Musik: Das sind ja die drei Leitthemen dieser Kolumne. Auch heute wollen wir uns wieder mit dem Problem der vergehenden Zeit befassen. Sicher haben Sie sich beim Hören eines Popmusikstückes auch schon einmal gefragt: Kenne ich diesen Song nicht von irgendwoher? Immer mehr Menschen haben dieses Gefühl immer öfter, und intelligente Popmusiker haben jetzt darauf reagiert! Nicht, indem sie plötzlich neue Musik produzieren würden, die sich so anhört, als habe man sie noch niemals gehört; das ist wohl künftigen, ästhetisch und auch ansonsten wieder straffer auftretenden Generationen vorbehalten.

Nein, der neueste Trend im Retro- und sonstwie nostalgischen Pop heißt vielmehr: Nostalgie zweiter Ordnung! Dabei geht es um Musik, die nicht nur so klingt, als habe man sie vorher schon einmal gehört, sondern als käme sie gleich aus der Vergangenheit herangeweht, von einem verrauschten, vielfach überspielten Tonband – oder aus einem Wachtraum, in dem die unscharfe Erinnerung an früher einmal gehörte Musik zu einem Wahrnehmungsbild eigener Realität gerinnt.

Einer der ersten Protagonisten dieser kunstvoll verwaschenen Retro-Musik hat sich auch gleich danach benannt: WASHED OUT[1] lautet das Alias des inzwischen 28-jährigen Ernest Greene, der nach einer allseits gehypten Single 2009 jetzt sein erstes Album *Within and Without* (Domino / GoodToGo) herausgebracht hat. Die neun Songs darauf klingen wie der Soundtrack eines schönen Strandtags in den achtziger Jahren, inklusive aus sandigen Ghettoblastern hervorquakenden Elektropops von Duran Duran über Ibiza Disco bis zu Manchester Rave. Dass Greene als Tempo nur das mittlere kennt und seine Stimme gleichbleibend schläfrig über den verwaschenen Klangflächen schwebt, kann man auf Dauer etwas langweilig finden. Andererseits hat er in jedem Song eine kleine Überraschung versteckt! Ausgesprochen gut hat mir zum Beispiel der geloopte Schluckauf in *Before* gefallen.

So wie Washed Out sich zum Elektropop verhält (und How To Dress Well sich zum R&B – siehe Kritik in diesem Heft), so verhält sich GROUPER[2] zum Singer-/Songwriter-Pop der siebziger Jahre. Die Künstlerin, die eigentlich Liz Harris heißt und aus Portland kommt, hat gerade ein neues Doppelalbum mit dem Titel *AIA: Dream Loss / Alien Observer* (Yellow Electric) herausgebracht. Darauf klingen die insgesamt 13 Stücke, als säße man auf der knarrenden Veranda einer Holzhütte und höre von fern, vielleicht vom gegenüberliegenden Ufer eines unergründlichen Bergsees, einen alten Judee-Sill-Song heranschallen. Herrlich, wie Grouper dabei ihre engelsgleichen Gesänge über einsam dahindüdelnden Orgelschleifen verwehen lässt. Wie sie ihre Stimme doppelt und multipliziert und mit sich selbst im Chor zu singen beginnt, wie sie ihren Gesang in den drumherum dräuenden Hallwolken verschwinden lässt und ihn wieder daraus hervorzaubert. Das erinnert, bei aller romantischen Gesamtanmutung, auch an den kühl instrumentellen Gebrauch der eigenen Stimme, wie man ihn zuletzt vor allem bei James Blake finden konnte.

Nur dieser gleichsam technische Zugang zur eigenen Subjektivität bewahrt die Retro-Musik zweiter Ordnung davor, in schlichten Kitsch zu regredieren. Letzteres ist Benjamin John Powers passiert, einer Hälfte des ansonsten geschätzten Duos Fuck Buttons. Unter dem Namen BLANCK MASS[3] versucht er sich auf dem gleichnamigen Album (Rock Action / PIAS / RTD) an einer Art nostalgisch patinierter kosmischen Musik, wie sie die älteren unter unseren Lesern eventuell noch aus den Planetariumsbesuchen ihrer Kindheit erinnern. Doch statt die biografische Vergangenheit und das zeitlose All, das endliche Ich und die Unendlichkeit zwischen den Sternen in irgendeine spannungsreiche Beziehung zu bringen, begnügt Blanck Mass sich mit schwülstigem Jean-Michel-Jarre-Pop. Diese Platte kann man vergessen.

Apropos vergessen: Alzheimer ist schlussendlich das Thema, dem sich der in Berlin lebende britische Produzent James Leyland Kirby alias THE CARETAKER[4] auf seiner neuen Platte *An Empty Bliss Beyond this World* (History Always Favours the Winners) widmet. Bar-kompatible Schunkelmusik der 1920er und 1930er Jahre verbindet er mit liebevoll verhalltem, gefiltertem und mit allerlei anderen Techniken in den Vordergrund gestelltem Knickern und Knackern. Beides, die Musik wie das Knickern und Knackern, stammt von alten 78er-Singles; inspiriert wurden diese Montagen von einer Studie, die besagt, dass Alzheimerpatienten sich Dinge besser merken können, wenn sie mit Musik verbunden werden. So sind die interessantesten Stellen in dieser Pop-Nostalgie zweiter Ordnung stets jene, an denen die Subjektivität der Erinnerung und die Materialität des Geräuschs unversöhnt aufeinandertreffen: Dort und nur dort entsteht jene Dialektik, die *Retro* in die Gegenwart bringt.

*

A l b u m

D J D I A M O N D
Flight Muzik
Planet Mu / Cargo — 30.08.11

D o w n l o a d

J U K E N U K E M
Da Rejukalypse / Glassfatha / Niggaz Exodus
Bearfaced — 19.02.11

D o w n l o a d

D J R I M / D J E L R O I
Bakk on Trak Vol. 18
Bearfaced — 20.03.11

Text — Alexis Waltz

House und Techno wurden in Chicago, Detroit und New York erfunden, aber seit mindestens zehn Jahren liegt der Nukleus dieser Musiken in Europa. Besonders die innerstädtischen Communities von Chicago und Detroit haben sich von der internationalen Entwicklung abgekoppelt. Dort dominiert seit Jahren ein trashig produzierter, extrem schneller House-Sound die Clubs, der Booty House oder Booty Bass und neuerdings auch Juke genannt wird. Indem die örtliche Breakdance-Szene diesen Stil an ihre Bedürfnisse anpasste, wurde ein neues Beat-Hybrid geboren: Footwork. Die Footworker sind Breakdancer, die ihren Oberkörper so wenig wie möglich bewegen und allein mit den Füßen unwahrscheinlich schnelle Bewegungen vollführen. Die zugehörige Musik ist skurril: Die Spannung der Tracks entsteht aus dem Kontrast zittriger, irrwitzig hämmernder Snaredrums, Hi-Hats und Samples bekannter Raggae-, Soul- und R&B-Nummern. Anders als fast alle anderen Formen von Tanzmusik erzeugen sie keine unmittelbare Evidenz. Man muss sich die Videos anschauen, um eine Vorstellung von der Körperlichkeit der Tracks zu gewinnen.

In den USA wurde Footwork schon 2007 durch das auf MTV erfolgreiche Video zu *Watch My Feet* von Dude 'n Nem überregional bekannt. Während die Tanzschritte Teil des Repertoires von Shows wie *America's Next Dance Crew* wurden, interessierte sich in Europa kaum jemand für die Musik. Und sie weckt erst neuerdings das Interesse der Trendscouts der europäischen Elektronikszene: Das Label Planet Mu lieferte mit der *Bangs & Works*-Compilation Anfang des Jahres einen Überblick zum Phänomen, jetzt folgt mit DJ Diamonds *Flight Muzik* das erste Artist-Album. Die meisten der 16 skizzenhaften Tracks sind nur zweieinhalb Minuten lang. Diamonds Klangkosmos ist weniger schrill und technoider als der seiner Mitstreiter. Er bearbeitet die Sounds stärker, sodass eine tragende Atmosphäre entsteht.

Der ganzen Brutalität des Genres kann man sich allerdings mit *Bakk on Trakk* von DJ Rim und DJ Elroi (auf dem Netlabel Bearfaced) aussetzen: Ihre Sample- und Drum-Collagen reißen einem jedes Element, an dem man sich festhalten könnte, sofort weg. Vielleicht erscheint Footwork so wenig anschlussfähig an den hiesigen Kosmos der elektronischen Musik, weil es kein Clubsound ist. Die zahllosen Footwork-Videos im Netz wurden in Highschool-Aulen oder auf Basketballplätzen aufgenommen. Der Überbietungsgestus dieser Battle-Kultur ist auch in der Musik spürbar. So wie sich die Tänzer im Tempo und der Unwahrscheinlichkeit ihrer Moves übertreffen wollen, zielen die Tracks auf die maximale Vertracktheit ihrer Grooves und den Knalleffekt der Samples ab.

Alle Dance-Stile von Disco bis Dubstep zielen auf Immersion, sie wollen die Hörer in sich einsaugen. Footwork aber wirft einen im Millisekundentakt heraus. Das Footwork-Geknatter entwickelt keinen Groove, es wirkt wie der geloopte Auftakt zu einem Stück, das nie beginnt. Wenn House die Musik der Hüfte ist, Hiphop auf Nacken und Oberkörper zielt, Techno auf die Beine und Dub auf die Gedärme, ist Footwork tatsächlich Musik für die Füße und ihre Schritte. Auch wenn die unwahrscheinliche Körperlichkeit dieser Musik fasziniert, bleibt sie ein paradoxes Kuriosum. Während andere Musikzeitschriften schon den Hype ausrufen, winken die Leser eher ab: »Mir gingen das 808-Gefrickel und diese Sample-Repeat-Orgien schon nach dem zweiten Track auf den Keks«, schreibt einer. Ähnlich sieht es auch der einschlägige amerikanische Musikblog Pitchfork: »Let's be clear: footwork, or footwurk, or footwerk is not blowing up.«

*

A l b u m

Z W A N I E J O N S O N
I'm a Sunshine
Staatsakt / RTD — 19.08.11

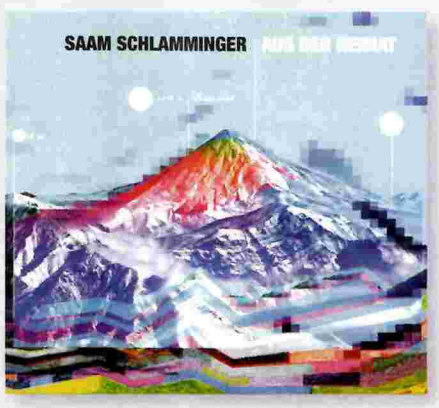
Text — Jenni Zylka

Zuweilen möchte man gar nicht lesen können: Welcher Schurke hat beispielsweise das Etikett »Sophisti-pop« an diese weich ausgepolsterte, einem geräuschlos auf Schienen entgegensurrende Schublade geklebt, in der zart zerkratzte Platten von Double, The Blow Monkeys und Curiosity Killed The Cat auf bessere Zeiten warten? Doch je länger es her ist, desto weniger stören Keyboardteppiche und saubere Saxofonsounds, desto großmütiger schaut man auf seichte Textfetzen und durch Chöre verbreiterte Leadstimmen, desto mehr treibt das Wort *cheesy* einer neuen, positiv besetzten Bedeutung entgegen. Und desto reifer ist die Zeit für Zwanie Jonson aus Hamburg – früher Schlagzeuger bei den Fantastischen Vier und Fettes Brot, heute als Musiker sozusagen Privatier. Obwohl Herr Jonson, der eigentlich einen anderen, hanseatischeren Namen trägt, bereits seit den Neunzigern wenig beachtete Soloalben herausbringt. Sein neues heißt *I'm a Sunshine* und im Titelsong singt er »Djing-a-ling-a-ling-a-ling... I like rain. I like waterfalls. I like rainbows. Cause I'm a sunshine...« Womit fast alles gesagt wäre.

Gut, die auf Dauer etwas nölige Stimme ist nicht die von John Lennon oder Ron Sexsmith. Die Akkordfolgen sind nicht die, die Mit-Hamburger und Arrangierkönig der Herzen Erobique regelmäßig ausbrütet, aber alles in allem ist *I'm a Sunshine* sonnig und wunderbar. Burt Bacharach läuft bei *How Can We Try* mit schwingenden Hüften am Klavier und den Backgroundchören vorbei, Motown ist ohnehin überall, vor den Achtzigern hat Zwanie ebenfalls kein Muffensausen, und was diese kleine müde Limey-Braut Rumer kann, das kann Jonson schon lange, manchmal sogar intensiver.

Auf große Dramaturgien in den Stücken verzichtet man da gern. Man sieht die gute Absicht hinter *A Boy and a Girl*, in dem der Discorhythmus in jenem Tempo eingestellt ist, dass erwachsene Menschen eben tanzen können, ohne allzu sehr zu schwitzen. Bei *Lucky Guy* muss man angesichts des wabernden Achtziger-Tastennebels ein wenig mehr die Augen zudrücken, auch *We Call it Life* rauscht mit Konservenstreichern, plingelnder Gitarre und mehreren Händen voll besagter Sophistication vorbei, ganz zu schweigen von so manchem Candy-Dulfer-Saxofon. Doch bei *Mexico is Waiting* lässt Jonson dann konziliant den Sänger Pascal Finkenauer demonstrieren, dass ein bisschen mehr Aus- und Druck in der Stimme seinen Songs nicht schlecht steht. Wenn man auf so etwas achtet. In erster Linie soll es ja um das Entspannen gehen. Und das können vielleicht gerade Drummer am besten: Zum Beispiel ist auch der US-amerikanische Singer/Songwriter Brent Cash, der zwar retroesker, aber in der Anmutung ganz ähnlich zufrieden klingt, ursprünglich Schlagzeuger. Aber was soll das ewige Vergleichen. Zwanie Jonsons Platte ist prima. Und er ist bestimmt ein netter Typ.

*



Saam Schlamminger *Aus der Heimat*
Layout — Daniel Kluge

V e r p a c k u n g

S A A M S C H L A M M I N G E R
Aus der Heimat
Intermedium Records — 22.07.11

(Abb. oben rechts)

Text — Kito Nedo

Von Paul Cézanne (1839–1906) ist überliefert, dass der einzelgängerische Maler im Alter hin und wieder jüngere Künstler oder Literaten empfing, um mit diesen über seine Kunstanschauung zu diskutieren. Einer jener Besucher, der Dichter Joachim Gasquet, traf eines Morgens einen sehr zufriedenen Maler im Atelier an. »Das Bild«, notierte Gasquet später über den Atelierbesuch, »das vor seinem inneren Auge stand, ... trat schon aus den farbigen Flecken hervor, die es von allen Seiten festlegten. Die Landschaft erschien wie in einer Schwingung, denn Cézanne hatte jeden Gegenstand behutsam umschrieben, er legte sozusagen jeden Ton probeweise an; von Tag zu Tag hatte er unmerklich, in sicherer Harmonie alle diese Valeurs ausgeglichen, er verband sie miteinander in einer gedämpften Helligkeit.«

Ganz ähnlich empfindet man beim Hören des dreiviertelstündigen Digital-Dub-Ambient-Tracks, den der in München lebende Musiker Saam Schlamminger (Chronomad) unter dem Titel *Aus der Heimat* veröffentlicht hat. Wie ein Valeurmaler begibt sich der 1966 in Istanbul geborene und im Iran aufgewachsene Musiker mit dieser Montage von Rhythmen und Tönen auf die Suche. Zwischen den sorgsam geschichteten Soundpatches schimmert eine gedämpfte Helligkeit durch. Allmählich schält sich ein psychedelisches Landschaftsbild aus träge schwingenden Rhythmuspattern heraus.

Es sind die Berge, denen diese Sound-Hommage gilt. Das Klappcover zeigt in farblichen Verfremdungseffekten zum einen den 5610 Meter hohen Damavand im Iran, den höchsten Berg im Nahen Osten; zum anderen den Watzmann (2713 Meter) in den Ostalpen. Beide sind Pole der räumlichen Koordinaten von Schlammingers Biografie, die hier in Klang übersetzt wird. Dafür finden nicht nur diverse, von Schlamminger elektronisch bearbeitete, persische Hand- und Rahmentrommeln Verwendung, sondern auch Samples einer historischen Schellackplatte mit Zither-Aufnahmen, die 1924 sein Urgroßvater Karl eingespielt haben soll.

Schlamminger lässt einen Raum entstehen, in dem die Zither-Samples und die persische Rhythmik fusionieren; es entsteht eine Topografie, die nicht nur aus räumlichen, sondern ebenso aus zeitlichen Distanzen gemacht ist, und in der das mystische Knistern aus längst vergessenen Speichersystemen Platz findet.

Schlamminger bringt also weit entfernte Dinge miteinander in Beziehung, die für sich genommen auseinanderstreben. *Aus der Heimat* ist ein sonischer Balanceakt, dessen disparate Quellen in ein referenzensattes Werk münden. Er selbst beschreibt die Arbeit an der Montage im beigelegten Produktionsprotokoll wie ein Soundchirurg: »Zither lässt sich schwer transplantieren (...) heftiger Akzent (...) wird abgestoßen (...) muss Immunsystem

runterfahren, damit es angenommen wird.« Es ist wohl kein Zufall, dass Cézanne an jenem besagten Morgen gegenüber Gasquet ähnliche Bilder bemühte: »Wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere Masche geben, kein Loch, durch das die Erregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft.« Auch wenn das hintergründige Licht in Schlammingers Klangbildern aus ganz anderen Quellen stammt: Es bringt die Erhabenheit dieser autobiografischen Landschaft gleichermaßen zum Leuchten.

*

A l b u m

M O N O S T A R S

Absolut!

ZickZack / Indigo — 19.08.11

Text — Lutz Happel

Der zeitdiagnostische Diskurspop lebt! Das sagt allerdings noch nichts über seinen Zustand aus. Ein paar Monate nachdem Ja, Panik ihr Referenzmanifest der Entfremdung und des Weltekels in der digitalen Postmoderne auf Platte verewigten (*DMD KIU LIDT*), veröffentlichen die Monostars aus München nun ihr sechstes Album. Auf diesem haben sie erfreulicherweise ihren vormals eher niedlichen, zwischen Indierock und Gameboy-Elektropop balancierenden Sound einmal kräftig in den Krach und die Düsternis des Postwave getunkt. Zusätzlich lassen sie ihre neue Schroffheit hier und da von angenehm unaufdringlichen Rauschern oder Knirpser- und Knurpser-Störgeräuschen des Video- und Noisekünstlers Anton Kaun alias Rumpeln überziehen.

Während in den Texten der Monostars früher noch ab und zu einigermaßen Ulkiges aufblitzte (»Meine Wurzeln find ich nie / A man is not a tree!« – wider den Essenzialismus!), wirkt *Absolut!* über weite Strecken recht humorlos, dafür umso entschlossener. Diese Platte schreit geradezu nach Haltung, sie möchte gegenwärtig sein und arbeitet sich, wenn es nicht gerade um Beziehungskrach geht, an entsprechenden Sujets ab: Subjektzersplitterung, Vereinzelung, Entpolitisierung, kombiniert mit einem gewissen Aufrüttelungsdrang. »Willst du, dass die Welt sich nicht verändert, damit du es dir leisten kannst, weiter gegen sie zu sein?«, fragt Sänger Norbert Graeser in *Unsichtbar*. Und weiter: »Wir sind Jedermann und Niemand, in einer Gegenwart, die schon tot ist«. In *Transformers* wird zu einem mitsingkompatiblen Schunkelrhythmus postuliert, dass wir »vor unseren Rechnern und in unseren Betrieben (...) alle von den gleichen Mechanismen aufgerieben« werden, was in dem Appell gipfelt: »Eure Zeit ist abgelaufen, all ihr Festangestellten, es ist höchste Zeit zu handeln und endlich einzuschreiten, der Moment sich zu verwandeln, nutzt eure Möglichkeiten«.

Seltsamerweise aber wirken diese so sehr auf Gegenwart bedachten Texte in ihrer schlichten, ungebrochenen Exklamationsform recht altmodisch, wie auch vieles an dieser Platte als bloße Referenz merkwürdig in die Vergangenheit zurückgreift, um womöglich Fortschrittlichkeit anzuzeigen. Beispielsweise trägt eines der 13 Stücke im Verschwende-Deine-Jugend-Duktus den Titel *Gramsci*, ohne weiter auf diesen Titel einzugehen (benannt nach dem gleichnamigen italienischen Marxisten). In *Hier draußen* wiederum heißt es:

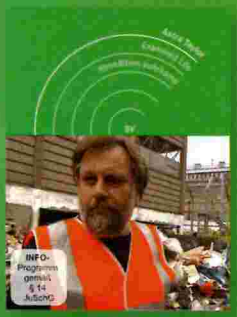
MEHR LICHT

5 DVD im Schuber
ca. 733 Min.
empf. VK: 69,90 €

Zeichen der Zeit
Die prägenden Filmarbeiten der SDR-Dokumentarabteilung, u. a. DER POLIZEISTAATSBESUCH.

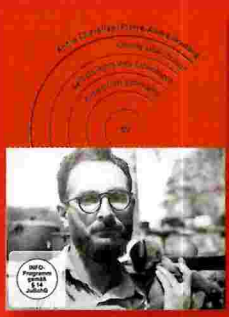
5 DVD im Schu
ca. 600 Min.
empf. VK: 69,9

Lutz Dammbeck: Kunst und Macht
4 Filme (Zeit der Götter, Dürers Erben, Das Me
spiel, Das Netz) + Herakles Konzept (DVD-RO



DVD
87 Min.
empf. VK: 19,90 €

Examined Life • Mit: Kwame Anthony Appiah, Judith Butler, Michael Hardt, Martha Nussbaum, Peter Singer, Avital Ronell, Cornel West und Slavoj Žižek.



DVD
93 Min. + Extra
empf. VK: 19,90

Claude Lévi-Strauss • Selbstbildnis eines Et
logen: Interviews, Zeitzeugnisse, Filmmateria
Lévi-Strauss. Bonusfilm: TRAURIGE TROPEN.

DVD
89 Min.
empf. VK: 14,90 €

Geheimsache Ghettofilm • Die Geschichte eines Propagandafilms, der nie fertiggestellt wurde. Eine Spurensuche.

DVD
117 Min.
empf. VK: 14,90

Der Reichseinsatz
Zwangsarbeit im Dritten Reich.
»Macht das Schweigen der Täter hörbar.« FAZ

4 DVD + Begleitbuch
720 Min.
empf. VK: 69,90 €

Mensch 2.0 • Folgt auf den Homo sapiens die verbesserte Version des Menschen, der Mensch 2.0? Von Alexander Kluge und Basil Gelpke.

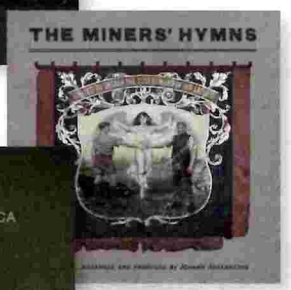
DVD
133 Min.
empf. VK: 14,90

Shanghai Fiction
Vier Menschen im heutigen Shanghai.
»Selten rückt einem China so nah.« FAZ

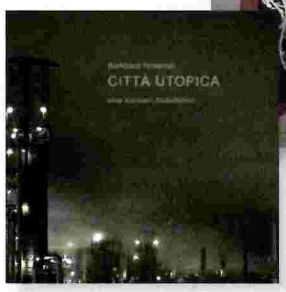
Im Buch- oder Fachhandel oder direkt bei
www.absolutmedien.de

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

1



2



3

Selten zu hören sind die atmosphärisch-ambitionierten Klangträume und -räume, für die das Münchner ECM-Label seit nunmehr über 40 Jahren überaus erfolgreich steht, ja nun gerade nicht. Selten zu hören sind eher mustergültige Adaptionen und Modifizierungen von Klang(t)räumen an sich, und noch viel seltener eine musikalische Generalüberholung des kompletten, mehr als tausend Aufnahmen umfassenden ECM-Gesamtprogramms – Letzteres allerdings schlicht und einfach, weil sich bis jetzt noch niemand die Mühe gemacht hat, so etwas überhaupt in Angriff zu nehmen. Wer nun aber glaubt, dass hier mit dem »wichtigsten europäischen Jazz-Label« Schindluder getrieben, dass der dort vertretene spezifische Sound entweiht wird, der irrt gründlich. *Re: ECM* ist ein von RICARDO VILLALOBOS[1] mit äußerster Umsicht vorbereitetes und durchgeführtes Remix-Projekt, das schon allein deswegen gelungen ist, weil man seiner Auswahl (die er aus schätzungsweise mehreren tausend Titeln für diese Doppel-CD getroffen hat) in jeder Sekunde die Liebe zum Original anmerkt. Zusammen mit MAX LODERBAUER (u.a. Moritz von Oswald Trio) bearbeitete er Material von Bennie Maupin bis Alexander Knaifel, von Louis Sclavis bis John Abercrombie, von Miroslav Vitous bis Arvo Pärt und etliche mehr. Villalobos und Loderbauer prozessieren auf *Re:ECM* musikalische Fragmente mit einem Live-Mixing-Board und modularen Synthesizern, funktionieren sie in Loops um und bringen diese in atemberaubend neuer Studiotechnik miteinander zum Klingen. Sämtliche Stücke – es sind im Original durch die Bank solche, die das gewisse Etwas haben, um als herausragende Kompositionen bezeichnet zu werden – erfahren mittels dieser Technik eine überaus überzeugende Bearbeitung. Nicht die geringste Spur von Langeweile.

Apropos Modifizierung von Traditionen: Der isländische Komponist JÓHANN JÓHANNSSON[2] spürt mit *The Miners' Hymns* (FatCat) der Protestbewegung britischer Minenarbeiter nach. In Soundtrack-ähnlichen pathetischen Stimmungen beschwört er die industrielle Revolution herauf bzw. transzendiert die Schatten dieser längst untergegangenen Epoche. Es entsteht ein rudimentäres Traktat in mehreren Bildern, mit zaghaft gesellschaftskritischem Ansatz. Diese Bergarbeiter-Hymnen haben etwas Requiem-artiges an sich – nicht anmahnend oder heroisierend, sondern vielmehr abstrakt und meditierend. Oder sakral, weil der Einsatz von großer Orgel, dominanten tiefen Blechbläserfanfaren – welche langgezogen von tonaler Eintracht mitunter zu Dissonanzen neigen – und elektrifiziertem nachbearbeiteten Hall (unheilvolles Dröhnen) doch überwiegend den Charakter von Kirchenmusik innehat. Ein seltsamer Zwitter: Arbeiterkampf im Gewand spiritueller Askese.

Schließlich der Soundtrack einer Konzertinstallation: *Città Utopica* (Ahornfelder) von BURKHARD FRIEDRICH[3] versetzt den Zuhörer akustisch in die Kulisse des nächtlichen Lichtparks der ÖMV-Raffinerie in Wien-Schwechat. Deren funktionale Beleuchtungswege könnten als Requisite eines Science-Fiction-Films dienen – eine moderne, hellgleißende Industrieanlage, deren Architektur die Vision einer utopischen Stadt projiziert. Zugrunde liegt hier ein künstlerisches Video dieser Raffinerie, eine visuelle Inszenierung ihrer Lichtstrukturen, die Burkhard Friedrich als Quelle transformativer Spiegelungen diente. Nun hat er diese in geschichtete, transparente, elektronische wie verstärkte instrumentale Klänge umgesetzt. Eine modellierte Welt als Abbild der Wirklichkeit. Aber auch ohne Kenntnis der realen Bilder funktioniert *Città Utopica* – es ist dann eine stimmige Exkursion ins Universum reiner Imagination.

*

»idyllisch, aber geistesarm (...) alles ehrlich, direkt und pur, alles viel zu viel Natur«, woraus sich nicht viel mehr ergibt als eine eher unbeholfene Huldigung an die Gruppe S.Y.P.H., 30 Jahre nachdem deren *Zurück zum Beton* erschien.

Auch das Cover folgt dem Schema der Regression: Es ist dem *Schwarzen Quadrat* (1915) des russischen Avantgardisten Malewitsch nachempfunden. In einem Stück mit dem Titel *Malewitsch* heißt es dann parolenhaft: »Schreiben wie Malewitsch malte. Das Leben im Quadrat und großformatig (...) Weg mit der Perspektive und der Vorstellung davon (...) Setzt die Logik außer Kraft und die Moral, die Staatsraison«. Malewitschs suprematistisches monochromes Gemälde war vor knapp 100 Jahren in seiner Abkehr vom Gegenständlichen tatsächlich so radikal, wie es nur sein konnte. Und selbstverständlich ergab sich aus diesem künstlerischen Bruch mit der Vergangenheit auch eine politische Dimension. Von dem neuen Album der Monostars lässt sich beides nicht unbedingt behaupten.

*

A l b u m

C A N T

Dreams Come True
Terrible / Warp — 09.09.11

Text — Lutz Happel

Kollaborationen gehorchen nicht unbedingt mathematischen Gesetzen. Was im Einzelnen gut ist, muss es in kreativer Kopplung noch lange nicht sein. Und auch was vormals ohnehin schon schlimm war, ergibt als doppelte Negativität nicht zwangsläufig ein Plus. Während man zurzeit beispielsweise immer noch die unheilvoll drohende Nachricht über eine Zusammenarbeit Lou Reeds mit Metallica zu verdauen versucht, erscheint das Album zweier Bedroom-Recording-Spezialisten aus Brooklyn, die sozusagen in der kleinstmöglichen Form einer Supergroup *best of both worlds* vereinen, um mit Kante zu sprechen. Hier stimmt die Gleichung.

Cant bestehen zum einen Teil aus George Lewis Jr., einem Wahl-Brooklyner mit dominikanischem Hintergrund, der unter seinem Alias Twin Shadow vor einigen Monaten mit seinem Debüt *Forget* eine radiorotationstaugliche, obgleich charmant

unterproduzierte Achtziger-Jahre-Gedächtnis-Musik veröffentlicht hat. Eine glitzernde Platte ohne Angst vor großen Gesangsgesten und kleinem Produktionsbudget. Die andere Hälfte von Cant ist Chris Taylor, Bassist, Sänger und Holzblasinstrumentenspieler bei Grizzly Bear und insbesondere Koproduzent von eben jenem Debütalbum Twin Shadows.

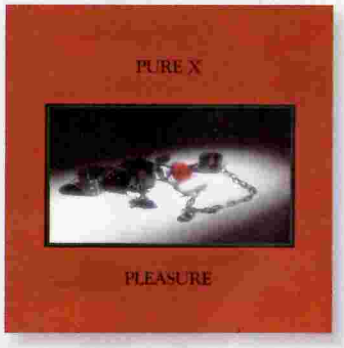
Während man beim Kammerpop von Grizzly Bear vor dem Live-Bombast (mit Orchesterbegleitung) und dem Willen zur Perfektion des letzten Albums beinahe etwas Angst bekam – mancher unterstellte *Veckatimest* sogar Dekadenz und fürchtete Verfall – und sich Twin Shadow auf seinem Debüt manchmal etwas zu sehr in seine Kindheitsnostalgie hineinsteigerte, wirkt *Dreams Come True* geradezu wie eine unkontrollierte Kreativexplosion, mit wohltuend experimentellem Charakter. Stilistisch lässt sich in dem Gewirr der unterschiedlichsten Klangfarben der zehn Songs kaum mehr etwas auf einen Nenner bringen; höchstens auf den des mal wohltemperiert soulfullen, mal widerborstigen Popsongs.

Lewis' Billo-Keyboard-Patterns sind bei Cant weitestgehend ausgefuchsteren Konstruktionen gewichen. Die Drum-Presets knacken, klickern und holpern vor sich hin, steigern sich gelegentlich zu einem beeindruckenden Rumpeln. Deepe Rhodes-Orgeln imitierende Synthieflächen umfließen dieses Album, Dancefloor-Glitter und Home-Recording-Basteleien wirbeln durcheinander, während Taylor und Lewis ihre hochlagigen Gesänge darüber hinweghauchen, aus denen nicht selten der schwüle Sex eines Prince dünstet.

Too Late, Too Far durchzieht ein tribalistischer R&B-Beat, ganz so, als hielte sich hinter der nächsten Ecke Missy Elliott versteckt. An anderer Stelle rollen monsterhafte Bässe umher und an den frühen Beck erinnernde anarchische Distortion-Vocals. In *She's Found a Way Out* wiederum gönnen sich Cant ein Elliott-Smith-artiges Meditationspäuschen, doch die flüchtig skizzierte Lagerfeuer-Romantik zerbröselt schnell wieder unter daumendicken Synthieteppichen und tonnenschweren Zeitlupenbeats. Ganz am Ende steht ein verwehter Pianolauf, wie ihn Radiohead nicht kunstwilliger hingekriegt hätten. Dieses Album ist so prall ideenschwanger, dass man es beinahe als Compilation missverstehen könnte. Stattdessen aber handelt es sich um eine Kollaboration, die hoffentlich schon bald zur Band ausgeweitet wird.

*

A l b u m



P U R E X

Pleasure

Acéphale / Cargo — 19.08.11

Text — Carolin Weidner

San Marcos – eine mittelkleine Stadt im staubigen Texas – hat nicht viel zu bieten, außer einem Outlet-Center und der Texas State University. Letztere führte immerhin die drei jungen Männer Nate Grace, Jesse Jenkins und Austin Youngblood zusammen. Deren Bandname Pure Ecstasy ward 2009 geändert in Pure X. Dieses *X* lässt sich aber nicht nur mit dem Wirkstoff MDMA assoziieren. Auch entsteht in Verbindung mit *Pure* daraus *Purex* – und dann wird es richtig chemisch. Denn PUREX ist das Akronym aus Plutonium-Uranium-Recovery-by-Extraction, und mehr: ein seit 1922 beliebtes Flüssigwaschmittel aus Los Angeles für kuschelige Wollpullover und schöne Farben.

Speist sich aus all diesen Quäntchen Information der Sound der Band Pure X? Nicht direkt. Aber so wie die Gemeinsamkeit von Drogenkonsum, Wiederaufbereitung von radioaktivem Material und Wäschewaschen im Changieren zwischen Zuständen – im Aufenthalt in intermediären Zonen – besteht, so lässt *Pleasure* das Pendel zwischen tiefromantischen, psychischen Extremen schwingen: Schmerz und Lust, Hoffnung und Resignation, Nähe und Isolation, Surfbrett und Haiflosse. Alles zeitgleich und dadurch nie einfach zu fassen.

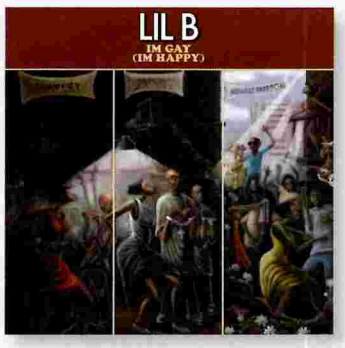
Heavy Air eröffnet mit wabernden Gitarren, während sich Nate Graces Stimme fortwährend in Halleffekten auflöst und ins Unwirkliche abhebt. Weiche Bässe schieben sich langsam hervor, einlullend und weltverloren. *Dream Over* kippt nach einem winzigen Radiohead-Moment zurück ins Psychedelische und eröffnet wenig später einen akustischen Raum, der größer klingt als jener von Deerhunter, aber kleiner als Panda Bears Tropfsteinhöhlen. Zaghafte Surfer-Uuhhs hallen über den Strand und mischen sich mit einem »Oh baby, I want every piece of you, but you've been my friend for so long girl, for so long«. Die Poesie gebrochener Herzen durchwandert hier die monströsen Feedbacklöcher von ultralangsamem Shoegaze.

Twisted Mirror wiederum ist ein lockerer Jam, der jederzeit ausfransen könnte. Plötzlich prescht ein angriffslustiger Gitarrenkrach unter der Oberfläche hervor und gleitet langsam zurück unter die Oberfläche. *Voices* und *Easy* ziehen demgegenüber ein wenig an, sind für Pure X' Verhältnisse von waghalsigen Basslines getragen, schrauben sich immer höher, bis ein Knacken aus dem Verstärker die Parameter verschiebt. Die Gitarre wird klarer, der Bass nun flankiert und nicht mehr gewaschen, bis erneut alles sachte und langsam verklingt.

Spätestens an dieser Stelle fällt auf: Pure X haben sich so einiges von The Jesus and Mary Chain abgeschaut. Allerdings stehen sie keineswegs im Dienste von Dunkelheit und Leder, sondern von Sonne, Drogen und Farben; ihr Ausgangspunkt ist nicht Noise und Punk, dafür umso mehr Surf, 50s-Country und Blues.

*

D o w n l o a d



L I L B

I'm Gay (I'm Happy)

Amalgam Digital — 29.06.11

Text — Jonathan Fischer

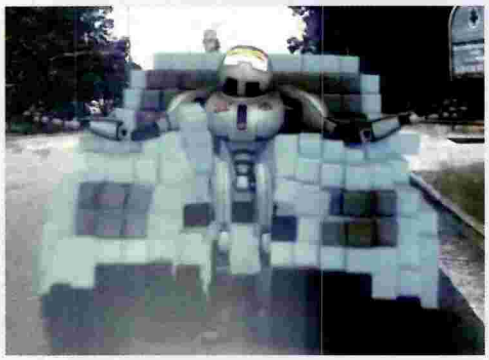
Wer sich mit Lil Bs Œuvre – oder auch nur der populären Spitze seines gefühlten Outputs von drei Songs und einem Video pro Tag – eine Weile beschäftigt, der bekommt unweigerlich den Eindruck, dass dieser Hiphop-Künstler seine Existenzberechtigung vor allem daraus bezieht, die Bodenlosigkeit und Beliebigkeit des Internets zu personifizieren; indem er das Unersättliche der virtuellen Welt durch alle möglichen Formen der Übertreibung sichtbar, beziehungsweise sich selbst zu ihrem Narren macht: Wieso sonst würde der Bay-Area-Rapper seine Werke auf mehr als 150 ausschließlich ihm gewidmeten Myspace-Seiten veröffentlichen und eine kaum noch zählbare Fülle von Alben zum freien Download ins Netz stellen? Wieso seine Songs – suchmaschinenoptimiert – nach Promis wie Justin Bieber, Paris Hilton, Miley Cyrus oder Mel Gibson betiteln?

So absurd Lil Bs aka The Based Gods dazugehörige Texte oft anmuten (»bitches« begehren ihn wegen seiner angeblichen Ähnlichkeit zu Hollywoodstars wie auch zu Jesus), seine Prinzipien scheinen allesamt einer Internetlogik entlehnt. Hauptsache schnell. Hauptsache sensationell. Und bloß keine Selbstzensur. Dazu passen die aus Beatfundstücken, Electronica- und Ambient-Samples zusammengepasteten Tracks wie auch die scheinbar ohne zweiten Take aufgenommenen

Stream-of Consciousness-Raps. Der traditionsbewusste Teil der Hiphop-Community hatte sein Urteil über dieses Phänomen schnell gefällt: Hinter so zufälligen, scheinbar simplen Versen konnte nur ein unbedarfter Hochstapler stecken. Doch Lil Bs neues Album erschüttert nun alle möglichen Gewissheiten. Schon der Titel stellt, zumindest im US-Hiphop, eine wohlkalkulierte Provokation dar. *I'm Gay*. Auch wenn Lil B nachträglich den abschwächenden Untertitel *I'm Happy* anhängte, stößt er damit doch in das Zentrum einer politischen Tabuzone. Warum würde sich ein heterosexueller Hiphop-Star mit so einem Statement zur Zielscheibe machen? Wo doch das dazugehörige Album keinerlei textliche Bezüge zum Titel enthält?

Man kann das Ganze sicherlich als einen weiteren strategischen Schachzug sehen – und Lil B dafür bewundern, wie brillant er die Ökonomie der Aufmerksamkeit für sich zu nutzen weiß. Andererseits streut er in seine Raps schon immer durchaus ernste gesellschaftliche Botschaften ein, es zieht sich eine regelrechte Philosophie durch das zerstreute Werk des Based God: Selbstliebe und universale Akzeptanz – was konsequenterweise auch sexuelle Orientierungen aller Art einschließt. *I'm Gay* mit seinen sanften Beats und orchestralen Samples stellt jedenfalls nicht nur musikalisch das bisher kohärenteste Album Lil Bs dar. Es ist auch das durchweg politischste. Wobei Lil Bs Simpelreime, sein immer wieder holpernder und scheinbar die Gedanken beim Rappen verformender Redefluss weit entfernt sind von den elaborierten Versen eines Lupe Fiasco, Mos Def oder Talib Kweli. Sein Charme liegt vielmehr in der quasi kindlichen Beobachterposition. Lil B sieht die Welt scheinbar zum ersten Mal und wundert sich laut darüber, wie sie ihm seine Unschuld zu rauben droht. Tracks wie *I Hate Myself* entwickeln dabei eine großartige Ambivalenz: »I'm ready to give up / My old thoughts… everything I seen was a lie / I'm not ready to die / I love myself«. Es sind Zeilen wie diese, die Lil Bs besondere Qualität ausmachen. Eine – angesichts des geltenden Hiphop-Narzissmus – beeindruckende Nacktheit und Furchtlosigkeit.

*



Africa Hitech *Out In the Streets* (UK, 2011),
Regie — Sixty40, 2:46 Min.

V i d e o

A F R I C A H I T E C H
Out in the Streets
Warp / RTD — 06.05.11

(Abb. oben rechts)

Text — Dominikus Müller

Gleich vorweg: Das tollste Musikvideo rund um das Thema *Roboter* ist dieser kleine Film der Sydneyer Designagentur Sixty40 nicht geworden. Das ist und bleibt Chris Cunninghams Clip zu Björks *All Is Full of Love* aus dem Jahr 1999. Was *Out in the Streets* mit diesem Musikvideoklassiker jedoch gemein hat, ist die Stoßrichtung: Hier wie dort geht es um die Anthropomorphisierung von Technik, um die Aufwertung eines Haufen Kabel, Chips und Platinen zu etwas Lebendigen und Fühlenden.

Doch wo Cunningham an einer sublimen Erotisierung des Technoiden arbeitete und auf wunderschöne, elegisch-verführerische Weise die Sexiness der Maschine beschwor, setzen Sixty40 auf die ungleich unelegantere Verniedlichungs- und Mitleidsnummer. Die Protagonisten von *Out in the Streets* tragen ausnahmslos große, leicht glubschige Äuglein und irren hilflos durch die Straßen. Es sind arme, von ihren Menschen verstoßene Roboter, die nach einer Rückrufaktion nur noch eine Möglichkeit sehen, um dem Ende im Recycling-Kreislauf zu entkommen: Sie legen Hand an sich an und werfen sich vor Züge oder Autos. Der Freitod hält Einzug ins Maschinenland und die Freiheit zum Tode wird zur ultimativen Form der Vermenschlichung. Das Blech bekommt Bewusstsein, just in dem Moment, in dem es sich fürs Abschalten entscheidet. Existenzialistischer geht's kaum.

Immer wieder ist das Video aus der Innensicht der Roboter gefilmt. Des Öfteren huscht eine Störgeräuschsymphonie aus massivem Flackern und Rauschen über das Bild – was wohl auf die diagnostizierten Batterieprobleme zurückzuführen ist. Dann wieder legen sich die Jungs von Sixty40 so richtig ins Zeug, um die Nahtod-Erfahrungen der suizidalen Robotergemeinschaft mit blinkend-bleepigen und quietschbunten Grafiken zu illustrieren. Oder sie lassen die zuckenden Krämpfe ihrer Maschinenprotagonisten in angedeuteten Tanzbewegungen münden.

Auch für einen kurzen Referenzwitz über die glorreiche Zeit des Musikvideos ist am Ende noch Platz: Als einer der Roboter mitten auf der Straße stehend märtyrergleich die Arme ausbreitet und von hinten von einem Auto erfasst wird, zersplittert nicht er, sondern das todbringende Gefährt in tausend Teile – ganz wie in Jonathan Glazers Clip für UNKLEs *Rabbit in Your Headlights* aus dem Jahr 1998. An die düstere Bildgewalt von Glazers Video, in dem ein sichtlich verwirrter, verwahrloster Mann durch einen Straßentunnel deliriert und mehr als einmal überfahren wird, kommt Sixty40s Clip jedoch bei Weitem nicht heran.

Gerade durch seine Verniedlichungstendenzen verschenkt dieses Video viel an Potenzial. Aus dem klassischen Straßen-Motiv

– das zum Track von Africa Hitech mit seinem obsessiv eingesetzten und titelgebenden Ini-Kamoze-Sample und seiner Dub-Juke-Hybridisierung durchaus passt – hätte man mehr machen können.

*

A l b u m

A P P A R A T

The Devil's Walk

Mute / GoodToGo — 23.09.11

Text — Robert Defcon

Am Rande des mexikanischen Dschungels liegt die kleine Küstenstadt Sayulita, 4000 Einwohner, 340 Tage im Jahr von Sonne überstrahlt und seit den Sechzigern mit ihren tropischen Palmenstränden zunehmend vom Off-Tourismus erschlossen: Kleine Galerien, Beachbars, Restaurants und Internetcafés säumen Straßen und Strände. An diesen friedlichen Ort (häufigstes Verbrechen: Marihuana-Konsum) zog sich Apparat aka Sascha Ring mit seinen beiden Mitstreitern Joshua Eustis (von Telefon Tel Aviv) und Fredo Nogueira Anfang 2010 zurück, um mit einem einfachen, improvisierten Studio-Setup die ersten Skizzen für den elektroakustischen, zärtlich-dunklen, mit Ukulelen, Gitarren, Schlagzeug und Keyboards komponierten Klangteppich seines neues Albums aufzuzeichnen.

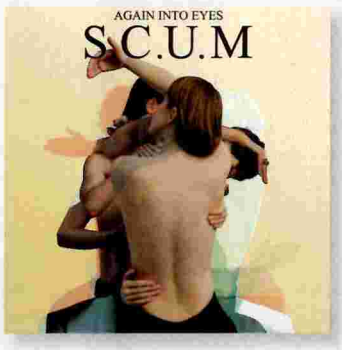
Dabei entstanden elegische Hymnen des Verlusts, der Flucht, des Verlorenseins, des Verschwindens. Trauerarbeit? »Der Tod«, erklärt Ring, »hat in Mexiko eine andere Bedeutung. Die Menschen feiern Beerdigungen. Sie sind nicht unbedingt nur Grund zur Trauer.« *The Devil's Walk*, benannt nach dem satirischen Gedicht von Percy Bysshe Shelley von 1812, ist eine melancholische Feier des Nichts, finalisiert in Berlin mithilfe von Patrick *Nackt* Christensen (vormals Teil der Gothrocker Warren Suicide) als Ko-Produzent. Drückend wie die pazifische Mittagsschwüle, schwer und tiefgründig wie ein Regenguss im Berliner Spätherbst, eine apokalyptische Reise ohne Wiederkehr durch ständig mutierende, bei jedem Hören anders klingende Soundlandschaften, hypnotisierend und klanglich perfekt produziert.

Nicht nur musikalisch lassen die experimentelleren Arbeiten von Radiohead grüßen. Auch die Ähnlichkeit der Stimmen von Thom Yorke und Sascha Ring, die bereits mehrfach zusammengearbeitet haben, fällt ins Ohr. Und wenn sich bereits sein letztes Album *Walls* (2007) vom Dancefloor entfernte, vollendet die neue Scheibe mit ihrem kontemplativen Dreampop diese Wende und verbindet epische, emotionale Texturen zu dichtem Sci-Fi-Soul.

Labeltechnisch geht Ring jetzt mit Mute (seit kurzem wieder ein Independent) in die Vollen und hat für die Live-Umsetzung eigens eine Band ins Leben gerufen, die in einsamen, dunklen Nächten hinaus ins finstere Herz des Dschungels schallt, während der laue, pazifische Westwind die Schläfen umspielt. Wenn es dunkel wird, könnte man diese Platte einlegen und ganz weich werden über die süße, halb verlorene, halb euphorische Traurigkeit von *The Devil's Walk*. »Don´t tell me why. Just kiss me goodbye«.

*

A l b u m



S. C. U. M.

Again Into Eyes

Mute / GoodToGo — 09.09.11

Text — Thomas Hübener

Wie Abschaum sieht das schnieke Londoner Quintett eigentlich nicht aus, und wie Sperma – so die alternative Bedeutung des Wortes *scum* im US-Slang – auch nicht. Bleibt als Bezug noch das Ende der 1960er Jahre entstandene *S.C.U.M. Manifesto* der verhinderten Warhol-Mörderin Valerie Solanas. Dem titelgebenden Akronym ihres radikalfeministischen Traktats, dessen satirischer Gehalt bis heute kontrovers diskutiert wird, schreibt man zu, dass es für *Society For Cutting Up Men* stehe; allerdings wird das Kurzwort im Manifest selbst zu keinem Zeitpunkt aufgelöst. Als *scum* bezeichnet Solanas auch keineswegs die Männerwelt, sondern die so selbstbewusst-egoistischen wie unmütterlichen »hateful violent bitches«, deren Augen nicht zu glänzen beginnen, wenn sie vollgekackte Babywindeln erblicken.

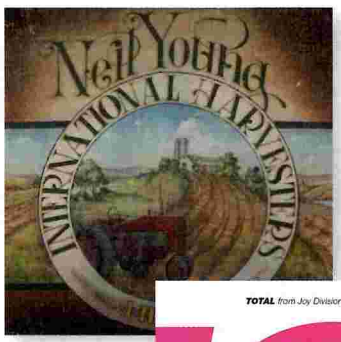
Aber egal: Die vier Jungs und das eine Mädchen von S.C.U.M. sind jung, hungrig und schön. Man sieht ihnen an, dass sie viel zu lang vor dem Spiegel herumhübschen, gelangweilte Gesichtsausdrücke üben, und so soll es in der glitzernden Scheinwelt des Pop ja auch sein. Musikalisch arbeiten sie sich an einem weiteren Update der einsam vor sich hin leidenden, zugleich aber wütend-frustrierten Figur des von Teenage Angst getriebenen Jünglings mit der viel zu früh viel zu wunden Seele ab. Sänger Thomas Cohen windet sich und beklagt zum Stürmen und Drängen von Bassgitarre-Schlagzeug-Synths dies und das (die Liebe ist endlich, keiner versteht einen, die Jugend geht dahin – jetzt ist man schon 18, was soll da noch kommen? – usw.). Gern gibt er fünf Prisen des zum Cinemascope-Format aufgeblähten Sensibeltums zu viel in seine Weltschmerzsuppe.

Bei allem Bums, den die treibende und immer wieder in chaotische Kontrollverlustmomente driftende Musik gottlob dabei hat, fühlt man sich darob bei Stücken wie *Cast Into Seasons* oder *Paris*, als stehe man in der Schlange vorm Suizidalitätsanmutungen verkaufenden Unterarmbandagen-Stand auf dem Leipziger Wave-und-Gotik-Treffen. Dabei machen sie es ja richtig: Lieber in der Blüte der Adoleszenz leiden als später. Zwar hat man möglicherweise erst dann einen Grund dazu – wenn das Hüpfen unter der Discokugel von der ächzenden Hüfte mit Schmerzsignalen quittiert wird oder die jungen Leute sich angewidert ihr verächtliches »Jetzt gehnse schon zum Sterben in die Disco« zuraunen –, allerdings sehen nur leidende junge Menschen ästhetisch wirklich überzeugend aus. S.C.U.M. machen also Musik für alle, die zu jung sind, um Joy Division, Echo And The Bunnymen, B-Movie, Editors und wie sie alle heißen noch live gesehen zu haben. Der Sänger mit seiner Brian-Molko-Stimmlage paart diese mit der Anliegensdringlichkeit der frühen U2 und der Hohlwangigkeit Peter Murphys, dem Mascara-Verbrauch Tokio Hotels und dem Mut zur Peinlichkeit eines Brett Anderson von Suede in der hyperprätentiösen *Dog Man Star*-Phase. Aber wie schon Popliterat Joachim Lottmann wusste, ist Peinlichkeit kein Argument gegen irgendwas, im Gegenteil: Sie ist ein Indikator für den Wert einer Sache. Nun denn: Diese jungen Leute stecken voller Kraft und ungestümer Energie. In die ein paar Nummern zu großen Gefühle, von denen sie singen, werden sie schon noch reinwachsen.

*

Re-Issues und Compilations mit MAX DAX

Bessere Zeiten klingt gut



1

2

3

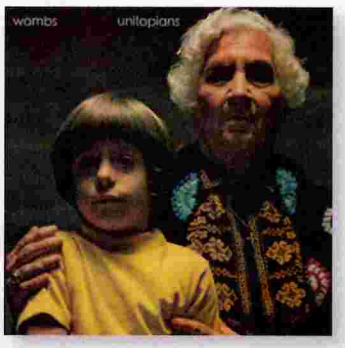
Was war, und wie werden wir es erinnern? Diese Frage schwebt über einer Re-Issues-Kolumne, die sich mit dem Vergangenen beschäftigt, das in Erinnerung gerufen wird, indem man es als Tonträger oder als online gestelltes Archiv entdeckbar macht. NEIL YOUNG[1] veröffentlicht seit einigen Jahren im Rahmen seiner *Archive Performance Series* ausgewählte Konzerte aus seiner langen, unberechenbaren Karriere. Das ist nur sinnvoll – denn verpasste man eine Tournee, so verpasste man möglicherweise einen Evolutionsschritt. Es gibt oft wenig Überschneidung zwischen den Studioalben Youngs und seinen zeitgleichen Konzerten. Während es jedoch mühsam ist, sich durch irgendwo im Internet versteckte Jahrgänge akribisch sortierter Live-Aufnahmen zu fräsen, helfen idealisierte Fake-Konzertmitschnitte, wie das sensationelle, kürzlich veröffentlichte Album *A Treasure* (Warner), auf dem aus einer Reihe herausragender Aufnahmen von verschiedenen Konzerten der Jahre 1984 und '85 ein in dieser Form nie stattgefundenes perfektes Konzert emuliert wird. Die jetzt erstmals veröffentlichte bzw. aus dem Holzfällerhemdsärmel gezogene Live-Aufnahme besteht aus Songs, die Young damals gemeinsam mit den International Harvesters auf seiner US-Tournee spielte. Es handelt sich um mitreißenden, oft elektrifizierten Country, erweitert um Fiddle, Banjo und Puffklavier. Dass der näselnde Sänger vor 25 Jahren ein Verfechter der Politik Ronald Reagans war, hat in Europa bis heute niemand verstanden. Vielleicht auch deshalb hat damals niemand wirklich aufmerksam hingehört, zu welchen Höhenflügen Young Mitte der Achtziger – im wahrsten Sinne des Wortes – *off the record* imstande war.

Ein ähnliches Vorgehen wünschte man sich von Bernard Sumner und seiner Band New Order. Zwar waren New Order zeitlebens eine sehr eingeschränkte Live-Band, doch gerade in diesem Handicap lag gelegentlich auch eine große Magie. Eine Veränderung in der Setlist konnte die Band aus dem Konzept bringen – oder aber zu denkwürdigen Konzerten anstacheln. Leider scheint es jedoch niemanden zu geben, der in der performativen Vergangenheit New Orders ein ausreichend kommerzielles (oder künstlerisches?) Potenzial sieht, um die 30-jährige Bandgeschichte auf ihre herausragenden improvisatorischen Momente abzuklopfen. Stattdessen werden wir mit einer frechen *Best-of*-Compilation konfrontiert, die mit dem öden Claim zu punkten versucht, erstmals Songs von JOY DIVISION[2] und NEW ORDER auf einem physischen Tonträger zu vereinen. Die Kopplung trägt den Titel *Total* (Warner) und ist – gerade auch wegen des halbfertig klingenden Outtakes *Hellbent* – total überflüssig. Einzig das Cover von Peter Saville ist wie so oft klasse. Und nicht zuletzt ist es Saville, der die einzig richtige Expertise zu *Total* abgibt: »I realised this was a record that would be sold in supermarkets and advertised on television. So the cover has a *pile it high, sell it cheap* aesthetic … It's a long way from the independent record shop to Tesco, almost 33 years.«

Ganz anders verhält es sich mit der zehn Jahre nach dem Tod von Mastermind Florian Fricke jüngst veröffentlichten POPOL VUH[3] -Compilation *Revisited & Remixed 1970-1999* (SPV). Auf dieser gibt es überviel zu entdecken, obwohl deren Œuvre, wie das von Kraftwerk oder Can, in einer perfekten Welt eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden sollte. Aber wir leben nun mal in einer kaputten Welt. Für diese Kopplung muss man nicht unbedingt werben, weil sie etwaige Lücken füllt (das tat eine Anfang des Jahres erschienene 7-CD-Box mit allen Soundtracks, die Popol Vuh für Werner Herzog aufgenommen haben, schon mehr als abendfüllend), sondern weil sie den Hörer mit einer gewissen Sanftheit an den esoterisch-abgründigen Progrock Popol Vuhs heranführt. Die erste CD versammelt herausragende Filmmusiken und Ambient-Arbeiten – wie gemacht für nächtliche Autobahnfahrten à la David Lynch durch Bodennebel. Herausragender Track, sowohl quantitativ als auch seherisch: *In den Gärten Pharaos* aus dem Jahr 1972 – ein satter 17 Minuten langer Höllenritt durch Soundschleier und Voodoo-Perkussion. Auf der zweiten CD wird der Versuch unternommen, ausgewählte Musik Popol Vuhs unter Zuhilfenahme namhafter Remixer heutigen Hörgewohnheiten anzunähern. Das geht, wie so oft, manchmal gut und manchmal schief – nicht zuletzt, weil sich Hörgewohnheiten in Echtzeit ändern, der Quellcode aber immer gleich bleibt. Herausragender Remix, sowohl konzeptuell wie auch (vermutlich) im Sinne Florian Frickes: Mika Vainios (Pan Sonic) *Nachts Schnee (Ambient Edit)*. Wir hören eine verfremdete, sphärische Musik, die einst für den Soundtrack von *Cobra Verde* geschrieben, aber von Vainio mit einigen elektronischen Ohrfeigen versehen wurde, dass es nur so knallt – und zwar schön schmatzig-satt und in Stereo!

*

Album / Download



W O M B S
Unitopians
Ratio — 12.08.11

Text — Ulrich Gutmair

»Es hat keinen Sinn, Musik zu machen, die sich wie etwas anhört, das man schon mal gehört hat. Kunst ist für mich wie eine Wissenschaft. Man soll auf vergangenen Errungenschaften aufbauen, auf den Schultern der Altvorderen stehen. Dann gilt es voranzuschreiten und bessere – oder wenigstens andere Kunst zu machen«, sagt John Ryan Manning. Der Songwriter der Wombs hat es mit seiner Band geschafft.

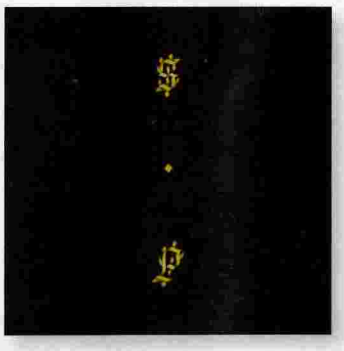
Die Wombs, drei Männer an Bass, Gitarre, Schlagzeug (und anderen Geräten) sowie eine Violinistin aus den Vorstädten von Ohio in Ohio, stehen fest auf den Schultern des Animal Collective (und ungezählter, berühmter und halb vergessener Combos seit den Mothers of Invention, Bongwater ist auch dabei). Sie haben von den Vorfahren gelernt und dann ihr eigenes Ding gedreht. Es kommen darauf Gäste zu Gehör und Trompeten und Spielzeugsynthies zum Einsatz. Mal meint man Kirchenorgeln zu hören. Es gibt viel Hall und Effekte, viel Durcheinander und auch viel Noise und viele schöne Harmonien. Mal wird Falsett gesungen, mal wie ein orthodoxer Pope, mal ein Walzer gespielt, mal ein durchgedrehter Breakbeat wie einst bei Squarepusher, aber live. Mal sind die Wombs ganz sachte, und mal gehen sie steil. Geschwindigkeiten werden gewechselt, dann wird wieder von laut auf leise runtergedimmt. Dynamischer geht's nicht.

Das Album, das so viel Spaß macht, heißt *Unitopians*. Auf dem Cover, das wie ein Filmstill aus den Siebzigern aussieht, sind eine ältere Person und ein Junge zu sehen. Die ältere Person, die wie ein sehr weiblicher Mann oder eine männliche Frau aussieht, steht für die neue Männlichkeit, die hier am Werk ist. Womb heißt auf Deutsch Gebärmutter, Mutterleib, Schoß. Die Schöße sind nicht nur damit beschäftigt, neue Männer und Frauen zu sein, sie müssen sich außerdem mit ihrer Subjektivität als Netzgeneration beschäftigen, und wollen doch einfach nur durchdrehen. Sie haben Angst, wie alle: »Die Wirklichkeit ist zufällig und schmerzhaft. Unsere Online-Identität dagegen vorhersehbar und kontrollierbar. Daraus ergibt sich eine Art digitaler Neurose, die darin besteht, einerseits eng verbunden und andererseits sehr distanziert von anderen Menschen zu sein. Unser Album ist eine Person, die in diesem Klima lebt und diese Sachen denkt«, sagt Manning. Die beste Zeile, die er gedichtet hat, lautet: »This could be me«.

Diese Platte ist toll. Ungefähr so, wie eine Party zu Hause mit sich allein zu haben, beziehungsweise daran erinnert zu werden, wie schön Partys sein können. Womöglich ist es sogar so, dass man sich beim Hören auf eine Party wünscht, auf der die Wombs spielen. So geht es den Wombs wahrscheinlich auch vor ihren Computern. Jetzt haben wir was gemeinsam.

*

Album



S H A B A Z Z P A L A C E S
Black Up
Sub Pop / Cargo — 24.06.11

Text — Sven Beckstette

Seattle, diese Stadt war ja bislang nicht gerade für eine rege afroamerikanische Musikszene bekannt. Na gut, Jimi Hendrix liegt hier begraben und Sir Mix-a-Lot wurde hier geboren, aber das war es dann auch fast schon mit dem Beitrag der Metropole im Nordwesten der USA zur Geschichte von Blues, Soul und Rap. Deshalb überrascht es, dass ausgerechnet aus der sogenannten Emerald City eines *der* avantgardistischen Hiphop-Alben des Jahres kommt. Noch überraschender ist indes, dass diese Platte mit dem Titel *Black Up* bei Sub Pop erschienen ist, dem vormals klassischen Grunge-Label. Hinter dem Namen Shabazz Palaces verbirgt sich Ishmael Butler, der in den frühen Neunzigern, während Sub Pop mit Nirvana und Soundgarden kommerzielle Erfolge feierte, Mitglied der Jazz-Rap-Formation Digable Planets *(Cool Like That)* war.

Nach zwei Platten, die inzwischen Kultstatus besitzen, löste sich die Gruppe jedoch auf. Butler verließ New York und ging in seine Heimatstadt Seattle zurück. Vor zwei Jahren legte er mit dem Perkussionisten Tendai Maraire erste Minialben als Shabazz Palaces vor. Dass die Wurzeln von Ishmael Butler also im Hiphop des Goldenen Zeitalters liegen, ist den zehn Stücken von *Black Up* in keiner Note anzumerken. Die Bässe wummern unhörbar tief wie bei einer Dubstep-Nummer, sirenenhafte Gesangsfetzen und metallische Klänge sorgen für eine extrem düstere Atmosphäre, die etwa mit der Flüchtigkeit einer Fingerklavier-Melodie in Kontrast gesetzt wird. Und wenn doch einmal Jazz-Samples wie bei *Endeavers for Never* auftauchen, dann wird jeder Swing-Rhythmus bereits im Keim durch stolpernde Synkopen erstickt.

Doch bei aller Disparität: Diesen Tracks liegt ein strenges Formbewusstsein zugrunde. Hier verliert sich nichts in psychedelischen Abschweifungen, jeder Klangbaustein erweist sich als präzise platziert, Effekte werden nicht als bloße Gimmicks eingesetzt. Über diese so festen wie flexiblen Fundamente ergießen sich die Reimkaskaden von Butler, bei denen es sich eigentlich um fließende Bewusstseinsströme handelt, deren Sogwirkung enorm ist. Alles in allem eine beeindruckend geschlossene Hiphop-Platte, die Tyler, the Creator und Konsorten wie pubertäre Lümmel von der letzten Bank aussehen lässt.

*

Album

G A N G L I A N S
Still Living
Souterrain Transmissions / City Slang — 19.08.11

Text — Michael Lutz

Mehr noch als jede andere Dekade gehen die angebrochenen zehner Jahre bis jetzt nicht gerade zimperlich mit den musikalischen Gepflogenheiten und Errungenschaften ihres Vorgänger-Jahrzehnts um. In diesem Fall heißt das: Die Zeichen stehen nicht gut für den Indierock. Das Genre erlebte sein letztes nennenswertes Update durch Bands wie The Strokes, Franz Ferdinand und Arctic Monkeys – Gruppen also, deren Zenit schon überschritten war, bevor deren Mitglieder überhaupt erst richtig drogensüchtig werden konnten. Und Weird Folk – jene Spielart, in der Bands wie Yeasayer oder Vampire Weekend Global-Pop-Techniken adaptierten – hat mittlerweile einen ganzen Haufen namenloser Bands mit überschwänglichem Pathos und dünnmaschigen Gitarrensounds hinter sich hergezogen. Ihre Einfluss-Angaben sind fragwürdig, ihre Jungsstimmen klingen allzu gesund.

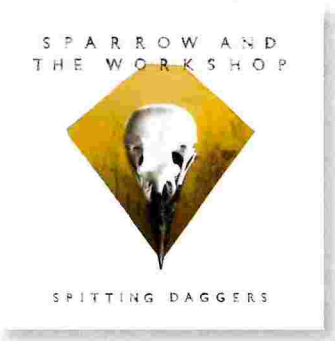
Weil Ganglians ihr zweites Album *Still Living* mit einem vielstimmigen Männerchor

erwähnter Marke beginnen lassen, wirken auch sie wie in einer nostalgischen Zeitschleife gefangen. Ihre verwaschene, matschige Soundvielfalt scheint sich wohl sehr einseitig aus der Plattensammlung ihrer Hippieväter zu speisen. Dennoch finden sie mit ihrem sonnendurchfluteten Lo-Fi-Psych-Sound, wenn sie etwas Zeit investieren, zu einem gewissen stilistischen Eigenwillen. Warum? Weil hier zumindest die tendenziell interessanteren aller möglichen Versatzstücke und Klangbausteine aus der präferierten Vergangenheit – gelegentlich auch über Brian Wilson hinaus – kombiniert werden.

Alle ihre neuen zwölf Stücke tragen sie in einer festlich-perlenden Vokaleintracht vor, und manche der dabei enstehenden Melodien (wie beispielsweise in der tristen Ballade *California*, im halldurchwirkten *Things to Know* oder in der Surfpop-Hymne *Evil Weave,* mit milde dröppelnden Gitarrenlicks und saturiertem Bass) sind in ihren besten Momenten so bestechend durchharmonisiert, dass sie an die Qualitätsstandards der Fleet Foxes heranreichen. Es ist wohl eher der Gesamtsound – und weniger die einzelnen Songs –, der *Still Living* durchschnittlich macht; das blinde Vertrauen auf ein dumpf-verhalltes Vintage-Klangdesign, das so typisch für die amerikanischen Hippiebands der Sechziger war. Bleibt also die Frage: Warum muss jede zweite Indierock-Platte momentan so klingen, als gelte es, den Beach-Boys-Wanderpokal zu gewinnen?

*

A l b u m



SPARROW AND THE WORKSHOP
Spitting Daggers
Distiller / Soulfood — 02.09.11

Text — Nadin Wildt

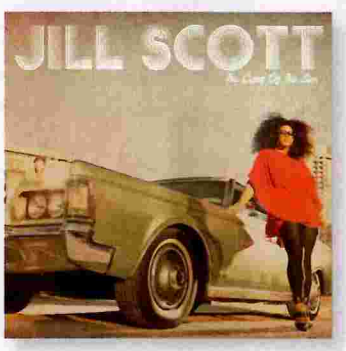
Schon beim Betrachten des Albumcovers dieses Glasgower Trios fällt auf: Ihrem bisher eher friedlichen Indie-Folk versuchen Sparrow And The Workshop durch eine leicht morbide Anmutung eine neue Facette abzugewinnen. Doch selbst in der Morbidität liegt bei ihnen etwas Niedliches, denn es handelt sich um den Totenschädel eines Vogels, vielleicht sogar eines Spatzes. Während das im letzen Jahr erschienene, etwas ziellose Debüt *Crystal Fall* des walisisch-schottisch-amerikanischen Trios weitgehend unbeachtet blieb, spiegelt sich die neue, düstere und kräftigere Stoßrichtung auch im Sound des Zweitlings *Spitting Daggers* wider – was der Sache nur gut tut. *Spitting Daggers* ist ein Indie-Folk-Album mit überraschend und angenehm viel Kriegsgeheul (in guten Momenten erinnert Jill O'Sullivans Stimme tatsächlich an Polly Jean Harvey), sich duellierenden Gitarren und anarchischer Trommelabteilung.

Schon im Opener *Pact to Stay Cold* schlägt O'Sullivans Stimme weit aus und stellt einen nicht reizlosen Kontrast zwischen ihren kruden Gothic-Visionen und dem – trotz aller Weirdfolk-Anwandlungen – nicht totzukriegenden melodiösen Schönklang der Band her: »On an uncontrollable night / I look around / And to my dismay /You appear with a spade in your hand /Reaching down and digging me out«. In *You Don't Trust Anyone* hingegen bricht dann der Garage-Rock durch und verdrängt den braven Folk ein Weilchen. Konzeptuell und musikalisch ebenfalls ein Highlight – nicht nur des Titels wegen – ist *Our Lady of the Potatoes*; ein giftiges, durch Duncan Sprotts Roman inspiriertes disharmonisches Stück über die 14-jährige irische Mätresse von Ludwig XV. Nach der getrommelten, gerasselten, geschrienen Hymne *Faded Glory* (»The hungry boys will bite and growl«) und der ordentlich rumpelnden Single *Snakes in the Grass* geht aber bedauerlicherweise dem neuen Konzept etwas die Munition aus.

Sehr passend ist diesbezüglich auch das neueste Video der Band zu *Against the Grain*: In ihm verfangen sich Sparrow And The Workshop in bunten Klebebändern, um schließlich zu erstarren. Sehr ungerecht wäre es aber, darin eine Metapher für das gesamte Album erkennen zu wollen. Am stärksten sind Sparrow And The Workshop – und hierbei besonders der kalte klare Gesang O'Sullivans – sowieso eher in ihren dunklen, unheilvollen Momenten.

*

A l b u m



J I L L S C O T T
The Light of the Sun
Warner — 01.07.11

Text — Detlef Diederichsen

Hat sie sich also doch nicht auf ewig in die TV- und Filmkarriere verabschiedet, die multitalentierte Mrs. Scott. Vier Jahre nach ihrem bislang letzten Album *The Real Thing: Words and Sounds Vol. 3* hat sich dennoch einiges verändert: Neben in der US-Presse ausführlich debattierten neuen Konstellationen in ihrem Privatleben hat sie auch ihr Geschäftsmodell neu aufgestellt und mit Blues Babe ein eigenes Label an den Start geschickt, während sie mit ihrem bisherigen, Hidden Beach, nur noch über Anwälte verkehrt. Und mittlerweile hat sie sich auch von der *Words and Sounds*-Durchnummerierung ihrer Produkte verabschiedet.

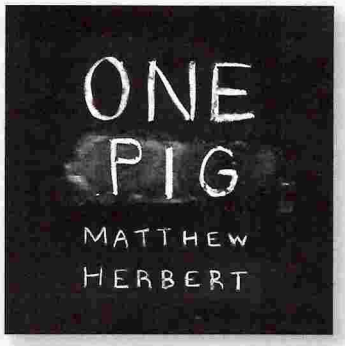
Wer aber nun erwartet, dass sie auch musikalisch alles ganz anders und neu macht, wird enttäuscht sein. *The Light of the Sun* ist ein slickes Karrierealbum, mit einer glitzernden Mainstream-Oberfläche, unter der genau die gerade nötige Portion Retro-Hipness blubbert und die mit einer kräftigen Prise Feminismus geschmacksverstärkt wurde. Auch andere künstlerische Entscheidungen leiden unter dem Strategieverdacht, etwa die Kollaboration mit Beatbox-Urgestein Doug E. Fresh auf dem eher schwachen Titel *All Cried Out Redux*.

Dennoch beginnt *The Light of the Sun* vielversprechend und entwirft über die Folge von drei Songs hinweg die Vision eines kraftvollen, intelligenten und selbstbewussten, dennoch Mainstream-kompatiblen Mixes aus historischen Neigungen und Gegenwarts-Produktionstechniken. Danach lassen Energie und Überzeugungskraft allerdings rapide nach. Neben der schon erwähnten Begegnung mit Doug E. Fresh muss man leider auch den Andrew-Lloyd-Webber-Kitsch der Power-Ballade *Hear My Call* erwähnen, der einmal mehr deutlich macht, dass es nicht immer reicht, eine Ausnahmesängerin zu sein. Am Ende hat man insgesamt bei fünf von 15 Titeln ein gutes Gefühl. Das ist nicht sooo viel.

Auf der anderen Seite muss man einfach bewundern, dass Jill Scott kriegt, was sie will. Mit ihrem vierten Album im auch nicht mehr ganz knusprigen Alter von 39 Jahren schafft sie es zum ersten Mal, auf der Spitzenposition der US-Album-Charts zu landen. Und die Single *So in Love* schoss ebenfalls auf Platz 1. Man würde zu alldem allerdings noch viel bereitwilliger gratulieren, wäre das Glück nicht weiter dadurch getrübt, dass man sich der musikalischen Versprechen erinnert, die sie vor elf Jahren mit ihrem Debütalbum abgab und die bis heute nicht eingelöst sind.

*

A l b u m



M A T T H E W H E R B E R T
One Pig
Accidental / Pias / RTD — 10.10.11

Text — Robert Defcon

Am 10. Februar 2010 findet sich auf Matthew Herberts Blog *The Herbert Pig* unter dem Titel *One Ending* ein schrecklicher Eintrag: »the pig is now dead«. Dies markiert die vorletzte Etappe einer Serie von Field Recordings, mit denen Herbert Geburt, Leben, Sterben und Verzehrtwerden eines Schweins, sprich: die Nahrungsmittelkette, dokumentiert und in ein musikalisches Gewebe einspinnt.

Mit viel Gespür für Klänge und Rhythmen schichtet und vermengt Herbert hierbei über eine Spieldauer von knapp 45 Minuten Aufnahmen, die zwischen August 2009 und 2010 entstanden. Es beginnt mit Rascheln, Zischgeräuschen, Atmern. Dann setzt ein tiefes, bassiges Grunzen ein, wohl die Muttersau, die ihren Nachwuchs zur Welt bringt. Eine süßliche Melodie erklingt. »That was it, it was born«, hören wir aus dem Off, dazu das Grunzen der neugeborenen Jungschweine. Wieder erklingt eine süßliche Melodie. Später, im Februar bei der Schlachtung, zischen die Messer. Gegessen wird das Schwein ein halbes Jahr danach am 17. August bei einem festlichen Mahl: von Herbert als düster-hymnischer, leicht housiger Track realisiert, dazu atmosphärische Klänge, Bratgeräusche, Lachen und Schmatzer.

Das musikalisch amalgamierte Ergebnis von Herberts schweinischer Forschungsar beit erscheint in diesem Herbst als dritter Teil der *One*-Trilogie (nach *One One* und *One Club*) auf seinem eigenen Label Accidental Records. Bereits frühzeitig hatte Herberts Projekt die Kritik der Tierschutzorganisation PETA angetriggert, die ihm Sensationsmache und Grausamkeit für Entertainmentzwecke vorwirft. Herbert reagierte gekränkt. In seiner Replik hebt er seinen tiefen Respekt für Schweine hervor, was sich einesteils darin zeige, dass er das Leben eines solchen auf einer nicht-industriellen Familienfarm dokumentiert, und anderenteils am Akt eben dieser Dokumentation selbst ablesbar sei: »In an otherwise distant and anonymous food chain, this one pig's life has been clearly and respectfully acknowledged.« Es sei Recht und Pflicht eines jeden, über die schändlichen Vorgänge in der Lebensmittelindustrie informiert zu sein – so Herberts Diktum. Folglich wirft er der PETA vor, Künstler zum Schweigen verdammen zu wollen.

Nun hat Matthew Herbert mit seiner Kritik an den Verbrechen der globalisierten Lebensmittelindustrie natürlich Recht, genauso wie mit manch anderen der Statements, die er seit seinem im Jahr 2000 aufgestellten Anti-Sampling-Manifest *PCCOM* verstärkt als Musiker-Politiker vorgebracht hat – auch wenn Unkenrufe nicht verstummen, dass seine musikalische Arbeit seither an Relevanz verloren hat. Das naive Idyll des *simple life*, das Herbert im abschließenden Track von *One Pig* im Stil eines mittelalterlichen Barden heraufbeschwört, dürfte diese vermutete Verbindung aus Moralkeule und ästhetischer Regression befeuern.

*

Michael Clark in a publicity shot, c. 1984.
Photo — Darryl Williams / ArenaPAL

Wenn es eine Persöhnlichkeit gibt, die wie selbstverständlich die Sphären des Pop, der Kunst, der Mode und des britischen Underground mit den Welten des Balletts und des Neuen Tanzes in Beziehung setzt, dann ist es MICHAEL CLARK. Der 1962 in Schottland geborene Tänzer trat Mitte der Achtziger zusammen mit der Londoner Club-Ikone Leigh Bowery in Filmen des Videokünstlers Charles Atlas auf,

MICHAEL CLARK

Text — Esther Buss
Buchansichten — Violette Editions

für Performances kooperierte er mit The Fall und tanzte zu Mark E. Smiths trotzigem Granteln, zu David Bowies *Heroes* entwickelte er eine Choreografie voller Rockposen. Im Londoner Verlag Violette Editions ist nun mit *Michael Clark* endlich ein erstes Buch über diesen Ausnahmetänzer erschienen. Es enthält großartige Fotografien, die Clarks Karriere und die seiner 1984 gegründeten Company dokumentieren.

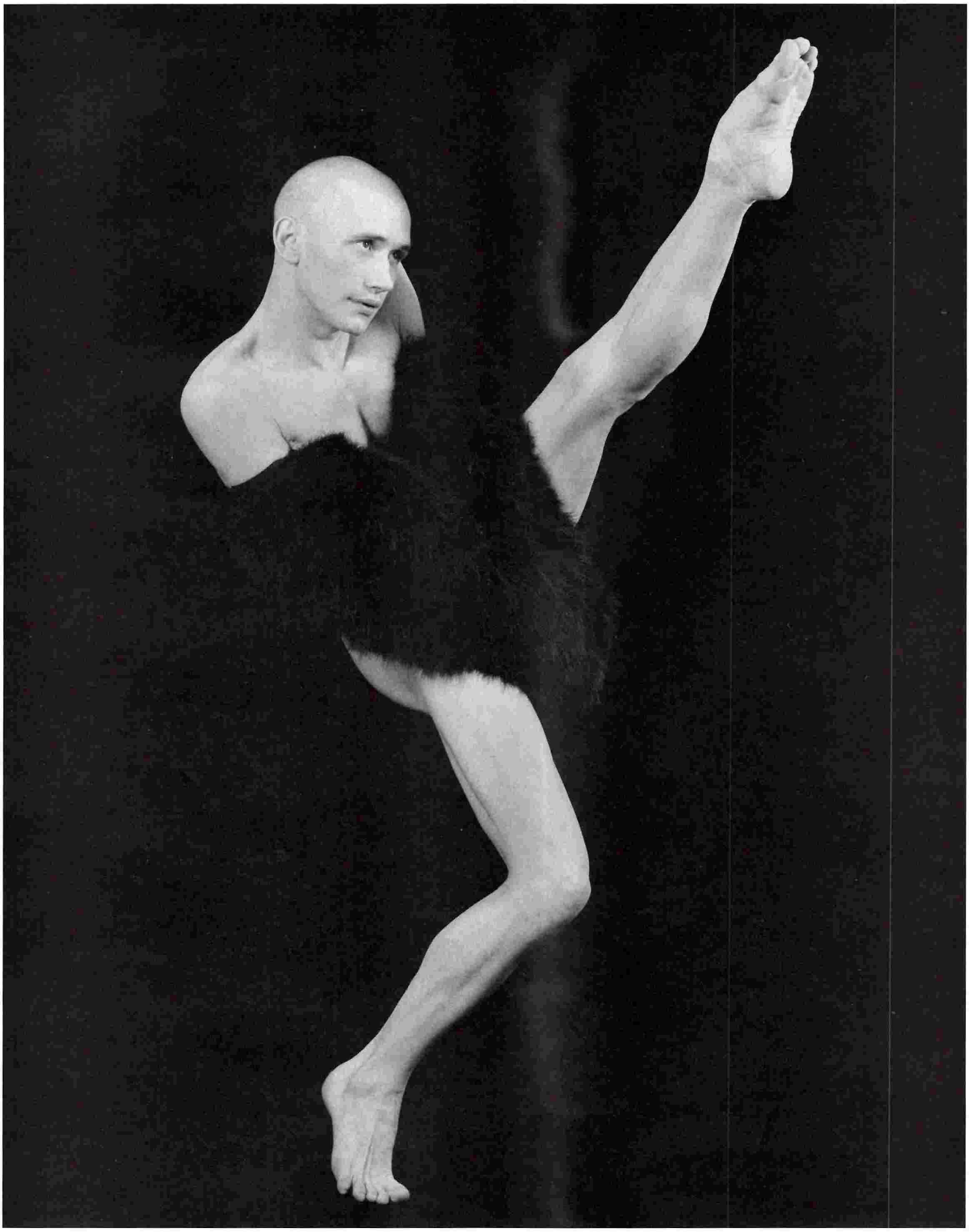
Als die Michael Clark Company vor zwei Jahren einen ihrer seltenen Auftritte in Berlin hatte, war dies ein euphorisierendes, die Grenzen einer gewöhnlichen Tanzperformance in vielerlei Hinsicht überschreitendes Ereignis. *come, been and gone*, so der Titel, bestand wie alle Stücke Clarks aus einem Zusammenschluss von Tanz, Musik, Licht, Sets und Kostümen und brachte dabei perfekte Bewegungen mit der elektrisierenden Energie eines Rockkonzerts und der mondänen Atmosphäre einer Modenschau in Verbindung. Musik von Iggy Pop, Lou Reed und David Bowie begleitete die Choreografie, wobei die in einer aktualisierten, minimalistischen Version der (Glam)rockmode gekleideten Tänzer – glänzende, hautenge Bodysuits oder goldene Anzüge (zu *Venus in Furs*), später schwarze Lederjacken und gestreifte Matrosenoberteile –, das streng normierte Bewegungsrepertoire des klassischen Balletts ebenso durchdeklinierten, wie sie es durch subtile Eingriffe überstrapazierten. *come, been and gone* war nicht nur eine Hommage an die verehrten Rockikonen und ihre schillernden Produktionen der siebziger Jahre, sondern dokumentierte gleichzeitig auch prägende Stationen in Clarks eigener Biografie – etwa seine Ausbildung als Starschüler an der Londoner Royal Ballet School, aber auch die Zeit Mitte der Neunziger, in denen sich der schottische Ausnahmetänzer und Choreograf wegen seiner Drogensucht mehrere Jahre lang aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte. So trat zu Velvet Undergrounds *Heroin* ein Tänzer auf, in dessen Catsuit unzählige Spritzen steckten und vollführte dabei einen fast geisterhaften Tanz. Höhepunkt des Abends und für das Berliner Publikum sicherlich ein besonders affektiver Moment war jedoch eine Choreografie zu Bowies legendärem, 1977 in West-Berlin aufgenommen Song *Heroes* – seit jeher eine Art Soundtrack der Stadt. Hierzu ließ der Filmemacher Charles Atlas, ein Pionier der Tanz-Videofilme und seit Mitte der achtziger Jahre als Lichtdesigner eine unverzichtbare Figur der Michael Clark Company, Bowie auf einer Videoleinwand überlebensgroß erscheinen – gottgleich thronte er über den Tänzern, die mit ihrer Interpretation von Rockposen die historische Referenz ebenso in Erinnerung riefen wie sie den Song auf eine völlig retro-freie Weise zu einem gänzlich neuen Erlebnis machten.

Die Verbindung von klassischem Ballett und Undergroundkultur, eine kollaborative Praxis und das Spannungsverhältnis zwischen Original und Reproduktion bestimmen Clarks Tanzproduktionen seit der Gründung seines eigenen Ensembles im Jahr 1984.

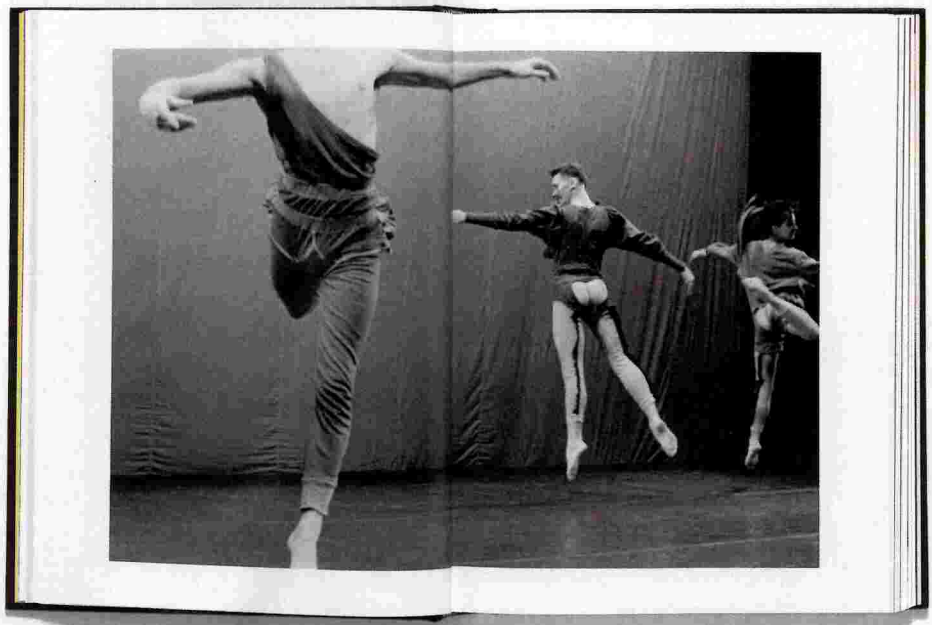
Nicht von ungefähr hat Clark die Tänzer in seinen frühen Stücken einmal als »the original flower that is imprinted and printed again« beschrieben und damit nicht zuletzt das Warhol'sche Konzept serieller Wiederholung bzw. Überschreibung als ein Prinzip seiner Arbeit ausgemacht. Der 1962 in Schottland geborene Tänzer, der nicht nur auf eine klassische Ballettausbildung zurückblicken konnte, sondern bereits im Alter von vier Jahren den traditionellen schottischen Tanz erlernt hatte, schockierte mit Stücken wie *New Puritans* (1984), *Not H.air* (1984), *our caca phoney H. our caca phoney H.* (1985) und *I Am Curious, Orange* (1988) die elitäre und ätherische Fantasiewelt des klassischen Tanzes, indem er die eleganten Formen und Manierismen des Balletts bis an die Grenze zur Parodie führte und mit popkulturell kodierten Posen durchmischte; zudem integrierte er die steifen Bewegungen des schottischen Tanzes sowie lapidare Elemente wie Warm-up-Übungen. Während Clark bestimmte tänzerische Konventionen verwarf, wie etwa die Vortäuschung von Schwerelosigkeit oder auch die Vorstellung, dass der Tänzer eine Figur zu repräsentieren habe, betonte er aber im Unterschied zu anderen Vertretern des *Neuen Tanzes* das Künstliche und Inszenierte, anstatt sich der im modernen Tanztheater kultivierten minimalistischen Körperbetontheit anzuschließen oder gar ihren spröden Ernst zu übernehmen.

Dennoch war für die Entwicklung von Clarks unverwechselbarem Stil neben den Underground-Einflüssen auch seine Beschäftigung mit der Avantgardekultur prägend – etwa Merce Cunninghams und John Cages Arbeiten mit Zufallsprozessen. Und auch wenn die Stücke der Michael Clark Company sich der Ablehnung von Spektakel, Virtuosität, Glamour und Camp, wie sie Yvonne Rainer in ihrem *No Manifesto* (1965) formuliert hatte, vehement verweigerten, hinterließ die von Rainer propagierte Demokratisierung von Bewegung ebenso ihre Spuren wie ihre Erweiterung des Theaterraums (etwa an öffentlichen Orten wie Schulen, Parks etc.) und die damit verbundene Aufhebung der klassischen Bühnensituation. So hatte Clark 1989 mit der Performance *Heterospective* einen legendären Auftritt in der Londoner Galerie Anthony d'Offay, bei dem auch der flamboyante Performer, Travestiekünstler und Kultstar der Londoner Clubszene Leigh Bowery mitwirkte. Während heute Kunsträume als Aufführungsort von Tanz, Mode und Musik schon fast wieder zum Standard etablierter Kultur gehörten – Clarks aktuelles, im Juni vorgestelltes Workshop-Projekt in der spektakulären Kulisse der Turbinenhalle der Londoner Tate Modern Gallery fügt sich

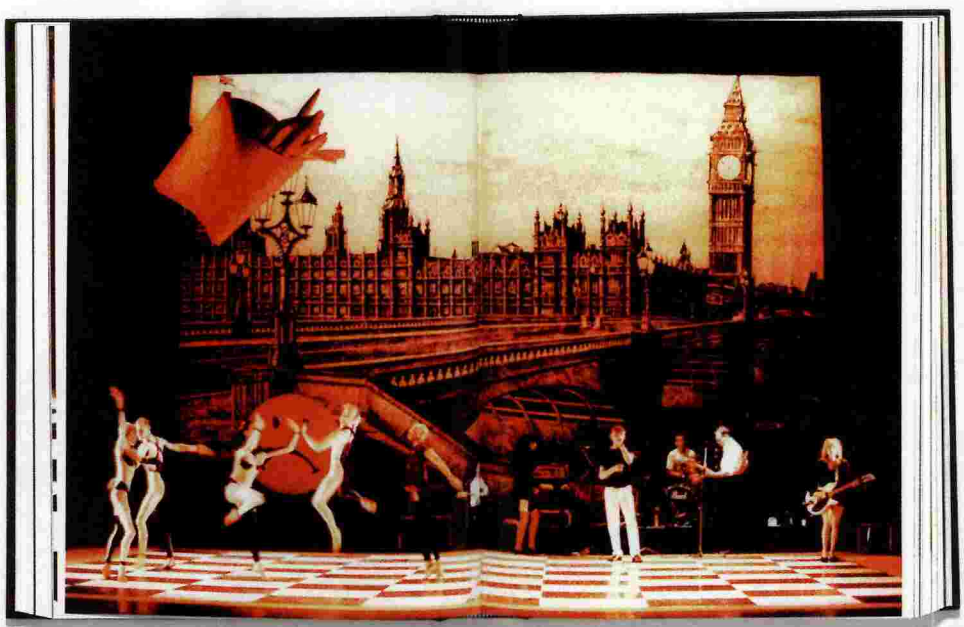
Benjamin Warbis in a publicity shot for *come, been and gone*
by Michael Clark, 2009.
Photo — Jake Walters



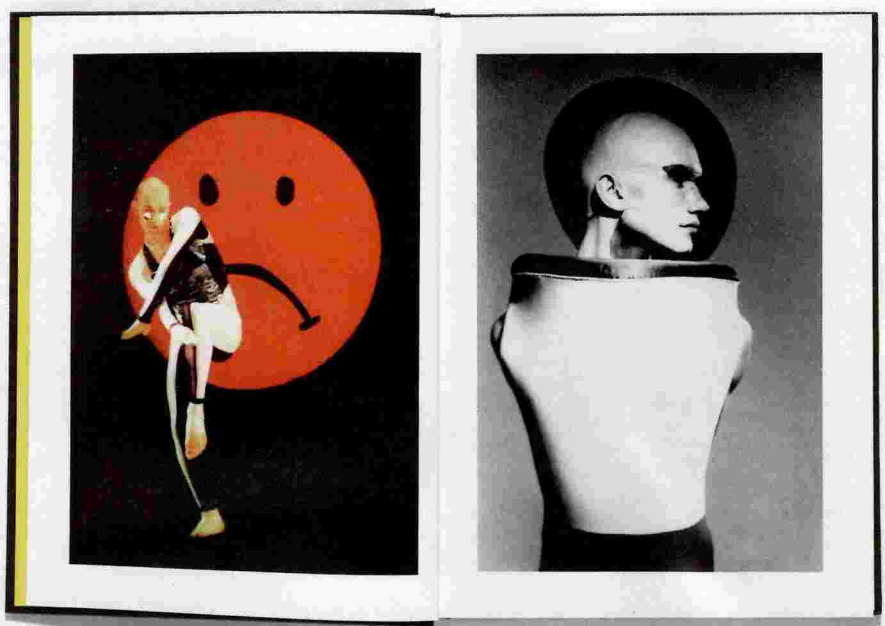
Michael Clark in a publicity shot for *Mmm,* 1992.
Photo — Hugo Glendinning



Michael Clark, Matthew Hawkins and Ellen van Schuylenburch performing *New Puritans*,
Riverside Studios, London, August 1984.
Photo — Chris Nash



Michael Clark Company with The Fall performing *I Am Curious, Orange*,
Sadler's Wells Theatre, London, September 1988.
Photo — Richard Haughton



links: *I Am Curious, Orange*, 1988. Photo — Richard Haughton
rechts: *Mmm…*, 1992. Photo — Pierre Rutchi

Michael Clark and Ellen van Schuylenburch in publicity shots for *New Puritans*,
4 March 1984.
Photo — Richard Haughton

Melissa Hetherington in a publicity shot for *O*, 2005.
Photo — Jake Walters

Publicity still for Michael Clark *come, been and gone,* 2009, Oxana Panchenko and Clair Thomas
Photo — Jake Walters

perfekt darin ein –, stellte der Galerieraum Ende der achtziger Jahre in Tanzkreisen zweifellos eine innovative Verschiebung dar. Auch Clarks enge Zusammenarbeit mit Künstlern aus anderen Bereichen ging auf den interdisziplinären Ansatz der Performancekunst der sechziger und siebziger Jahre zurück. Nachdem er 1981 als Choreograf in Londons Riverside Studios eingeladen wurde – zur damaligen Zeit ein Experimentierfeld für die Vermischung von Performance, Kunst und Tanz –, kam Clark in engen Kontakt mit Underground- und Kunst-Akteuren wie Cerith Wyn Evans, Leigh Bowery und Charles Atlas. Mit Letzterem drehte er 1984 den Film *Hail the New Puritan*. Seitdem hat Clark nicht nur mit unterschiedlichsten Typen von Tänzern bzw. Körpern gearbeitet – von der Cunningham-trainierten Ellen van Schuylenburch bis hin zu unprofessionellen Darstellern wie etwa seiner Mutter Bessie –, sondern auch mit dem Modedesigner Hussein Chalayan, der für das Stück *current/SEE* 1998 die Kostüme entwarf, mit Künstlerinnen wie Sarah Lucas (*Before and After: The Fall*, 2001) und mit Bands wie Wire oder Laibach.

Als eine außergewöhnlich produktive Verbindung erwies sich Clarks langjährige Zusammenarbeit mit der Post-Punk-Band The Fall.

Mark E. Smiths Diktum der drei *R's* (repetition, repetition, repetition) ließ sich extrem gut an Clarks Untersuchungen von Wiederholungsritualen im Ballett – Synchronität, Präzision und Uniformität – anschließen.

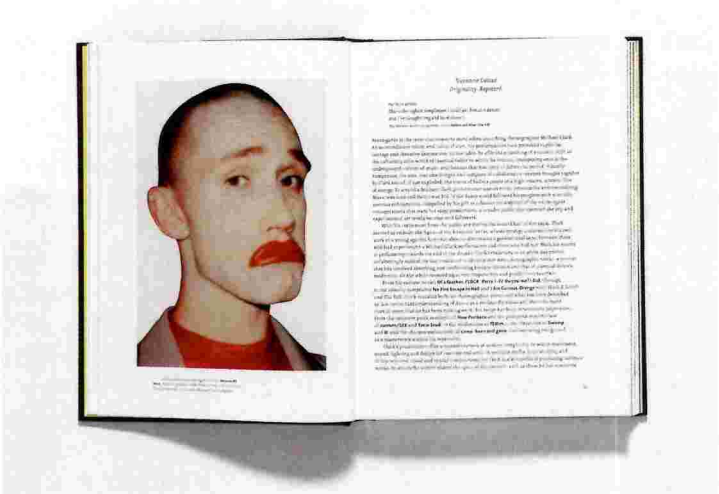
Gleichzeitig war diese Allianz aber auch alles andere als evident. Denn immerhin setzte Clark dem disharmonischen, rumpelnden Sound und der rotzig-unbeteiligten Attitüde der Band extrem exzentrische und theatrale Auftritte entgegen, die sich mitunter mehr an Revuen und Drag-Acts zu orientieren schienen als an dem, was man im Allgemeinen unter einer Tanzaufführung verstand. In *I Am Curious, Orange* (1988) verkleidete Leigh Bowery die Tänzer als Baked-Beans-Dosen von Heinz, für *New Puritans* entwarf er Kittelschürzen und Hosen, die den Hintern der Tänzer aussparten, der Choreograf selbst trat mit Plateauschuhen und applizierten Brüsten auf. Clarks frühe, visuell überbordende Stücke, in denen immer wieder Dildo-Prothesen, Vaginas und nackte Ärsche zum Einsatz kamen, sind nicht zuletzt eine Feier von Crossdressing und Androgynität. Dabei ging es nicht nur um eine Propagierung alternativer Geschlechterkonzepte vor dem Hintergrund des bissigen Konservatismus der Thatcher-Ära, sondern ganz gezielt um die Transgression der im klassischen Tanz noch immer aufrechterhaltenen Geschlechterhierarchien.

Durch die repetitive, mitunter fast zackig-geometrische Aufführung von Tanzschritten aus dem klassischen Ballett, die jeden Augenblick von Perfektion und Monotonie in totale Anarchie bzw. Kontrollverlust umbrechen können, lassen sich Michael Clarks Stücke extrem gut an theoretische Diskurse anschließen – von Judith Butlers Theorien zu Performativität und Travestie bis hin zu aktuelleren biopolitischen Fragestellungen, die seine *Disziplinarkörper* immer wieder aufrufen. Allerdings hat sich Clark durch seine Öffnung in die verschiedensten Richtungen des künstlerischen Spektrums eindeutigen Zuschreibungen – etwa zu queerer Kultur, Camp etc. – immer wieder bewusst entzogen. In *our caca phoney H. our caca phoney H* etwa tanzte er in einem von Bowery designten Rüschenkleid mit Hakenkreuz-Motiven, und auch seine Zusammenarbeit mit der slowenischen Band Laibach, die für ihr ambivalentes Spiel mit totalitärer Ästhetik und affektierter Maskulinität bekannt ist, ließ sich kaum auf eine eindeutige Lesart festlegen.

Im letzten Jahrzehnt hat sich die überbordende Theatralität von Clarks Stücken in einen eher aufgeräumten, coolen Look gewandelt.

Seine Abkehr von den grellen Inszenierungen der Anfangsjahre hat sicherlich damit zu tun, dass die Konventionen der Tanzwelt – unter anderem durch seinen eigenen Beitrag – mittlerweile nicht mehr ganz so rigide sind.

Außerdem forderte die Zeit des ausschweifenden Lebensstils nicht zuletzt durch die AIDS-Epidemie viele Opfer, gerade auch aus der Kunstszene, und damit verschwand auch die Zurschaustellung unbekümmerter Experimentierfreude immer mehr von der Bühne. Heute findet sich der vergnüglich-obszöne Ikonoklasmus der Michael Clark Copmany eher in den grotesken Selbstinszenierungen Lady Gagas wieder, während Clarks Faible für Rollenspiele einem erneuerten Interesse am modernistischen Kanon gewichen ist – 2007 irritierte er etwa sein transgressionsgeschultes Publikum mit dem überraschend klassizistischen *Stravinsky Project* (2007). Von einem simplen oder gar verwalterischen Referenzialismus sind Clarks neuere Arbeiten aber dennoch weit entfernt. Denn es gelingt ihm immer wieder auf atemberaubende Weise, die Geschichte – des Tanzes, der Rockmusik – mit der Gegenwart zusammenzuschließen und zu einem neuen Ereignis zu machen.



Michael Clark, 1990, during the tour for *Because We Must*, Parco Department Store (Tokyo International Theater Festival). P — Courtesy Michael Clark Company

*

Michael Clark
Suzanne Cotter, Michael Bracewell, Stephanie Jordan (Hrsg.)
348 Seiten mit über 580 Abbildungen, Englisch,
Violette Editions — September 2011
www.violetteeditions.com

S P E X p r ä s e n t i e r t

SPEX Live

06.09. Hamburg — Mondial Club
07.09. Berlin — Festsaal Kreuzberg
08.09. Köln — Gebäude 9
09.09. München — Ampere
(ohne D/R/U/G/S, mit Miracle Fortress)

Nach einer kleinen Pause geht die Veranstaltungsreihe *Spex Live* in die nächste Runde, und zwar mit einem vorwärtsgewandten Live- und Clubprogramm. Sparrow And The Workshop (Foto), Ali Love, D/R/U/G/S, Dan Black und Miracle Fortress gehen gemeinsam auf Tour durch vier deutsche Städte. Alle Informationen auf *www.spex.de.*

ADRIAN SHERWOOD presents DUB SESSION VOL. 1

07.10. Berlin — Berghain

Adrian Sherwoods Label On-U Sound steht wie kein anderes seit 30 Jahren für Dub und Reggae in konsequentester Form. Zum Jubiläum — und zur Party im Berghain! — erscheint bei Echo Beach eine Werkschau, die rare Stücke, Versions, eine Faust voll Klassiker sowie ein paar Takte Zukunftsmusik aus Sherwoods Dublabor bündelt.

NEW FALL FESTIVAL

11.10. bis 15.10.
Düsseldorf — Robert-Schumann-Saal
13.10. und 16.10. Düsseldorf — Tonhalle

Ein untypischer Untertitel und ein brillantes Line-up: Das Düsseldorfer *New Fall Festival* sagt »Hinsetzen – Zuhören – Genießen« und lädt im Herbst zu seinen wohlbesetzten Konzerten. Ob wirklich alle Platz nehmen, wenn Jens Lekman, James Yuill, Plaid, Junip, Ólafur Arnalds und Crystal Fighters ihre Shows liefern? Vermutlich Nebensache. *www.newfallfestival.com*

MOON DUO

23.09. Hamburg — Reeperbahn Festival
08.10. Berlin — Festsaal Kreuzberg
09.10. Leipzig — Centraltheater
10.10. München — 59:1

Mit einem bis aufs Nötigste reduzierten Set-up aus Gitarre, Keyboard und Drum-Machine treten Moon Duo an, um den psychedelischen Sound der Westküste in die Jetztzeit zu bugsieren. Sie tauchen ab in eine staubtrockene Wabermusik, die den statischen Jam jederzeit dem Gitarrensolo vorzieht. Hypnotisch.

PLANNINGTOROCK

13.10. Berlin — Berghain
14.10. München — Ampere
15.10. Heidelberg — Enjoy Jazz Festival, Karlstorbahnhof
16.10. Köln — Gebäude 9
17.10. Hamburg — Kampnagel

Die Multiinstrumentalistin und Videokünstlerin Janine Rostron alias Planningtorock hat mit *W* ein kryptisch-düsteres Popwerk vorgelegt, das nicht nur soundästhetisch innovativ ist. Es funktioniert auch als Soundtrack für physische Metamorphosen. Bodymorphings wurden nie effektvoller in Sound übersetzt.

BABY DEE

21.09. Köln — Stadtgarten
22.09. Berlin — Berghain
23.09. Leipzig — UT Connewitz
24.09. Wien — Haus der Musik
29.09. Hamburg — Kampnagel

Begifted Light, das neue Album von Baby Dee, scheint oberflächlich reduziert ausgefallen zu sein, doch ist es genauso exzentrisch, fragil und hyperemotional, wie man es von dem sympathischen harfenden New Yorker Transsexuellen gewohnt ist. Live entwickelt diese zerbrechliche Musik einen extremen Sog.

THE RED KRAYOLA

30.09. Hamburg — Kampnagel
01.10. Berlin — HAU 2

Seit Mitte der Sechziger gilt Mayo Thompson, die einzige Konstante von The Red Krayola, als feste Größe im psychedelisch-kunstaffinen Rock-Kosmos. Seine Alben sind teilweise derart harte Brocken, dass man meint, sie wären mit höchster Sorgfalt als Schlag-vor-den-Kopf-Musik konzipiert worden. Ein großes, ein eigenes Kapitel.

KUNST ALS KLANG
Galerie VITTORIO MANALESE

20.09., 26.09. und 29.09. Berlin

Was kann alles dabei herauskommen, wenn Avantgarde und Clubmusik aufeinander treffen? Hendrik Weber aka Pantha du Prince (Foto) hat als Kurator eine ganze Reihe der interessantesten Electronica-Künstler in die Berliner Galerie Vittorio Manalese geladen, um diese Frage experimentell zu beantworten. Mit dabei sind Faust, Chloé, NSI, Natalie Beridze, Efdemin u.a. www.malanese.de

Texte — Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE

ADIDA	www.adidas.de
BARBOUR	www.barbour.com
BURBERRY	www.burberry.com
CHEAP MONDAY	www.cheapmonday.com
CLOSED	www.closed.com
FALKE	www.falke.de
FIRETRAP	www.firetrap.com
FLIP*FLOP	www.flip-flop.de
FLORIS VAN BOMMEL	www.florisvanbommel.de
MARITHÉ ET FRANÇOIS GIRBAUD	www.girbaud.com
GSUS	www.g-sus.com
HAPPY SOCKS	www.happysocks.com
HERR VON EDEN	www.herrvoneden.com
HOLLAND ESQUIRE	www.hollandesquire.com
HUGO BOSS	www.hugoboss.com
JEFFREY CAMPBELL	www.jeffreycampbellshoes.com
JIL SANDER	www.jilsander.com
LEE	www.lee.com
LENA HOSCHEK	www.lenahoschek.com
MAGNANNI	www.magnanni.com
MARIKMEKKO	www.marimekko.fi
MCM	www.mcmworldwide.com
MONKI	www.monki.com
REPLAY	www.replay.it
ROBERT CLERGERIE	www.robertclergerie.fr
SANTONI	www.santonishoes.com
STONE ISLAND	www.stoneisland.com
URSULA MASCARO	www.ursulamascaro.com
Y-3	www.y-3store.com

S P E X p r ä s e n t i e r t e

MIT DEM HINTERN INS GESICHT

Radical Riddims – Global Ghetto Tech

10.06. bis 18.06. Berlin — Galerie Schau Fenster & Ritter Butzke

Der *Glutaeus Maximus* alias *Hintern* ist nicht unbedingt das Erste, was einem zur Globalisierung einfällt. Aber er erweist sich als durchaus taugliches Sinnbild für die sprunghafte globale Vernetzung der Welt auf der Kehrseite des politischen Diskurses: Dort ignorieren schon seit langem die hybriden Beats des Global Ghetto Tech die nationalen und lokalen Grenzen und regieren die Hinterteile von TänzerInnen. Baile Funk, Kwaito, Coupé Decalé, Cumbia Digital oder derzeit Moombahton vereinen die Clubs von Rio und Brooklyn, Johannesburg und London unter ihren zickig wirbelnden, rasant hinkenden Grooves.

The Riddle of the Booty hieß dementsprechend einleuchtend der Vortrag, mit dem die Kölner Kulturwissenschaftlerin Astrid Kusser das Berliner Festival *Radical Riddims* auf den Punkt brachte, das Anfang Juni in Vorträgen, Filmen und Auftritten eine Art Atlas der verzweigten Migrationslinien der aktuellen Dance-Szenen skizzierte. Die Autorin und Dubstep-DJ Christine Lang und Mitkurator Christoph Dreher konzentrierten ihr Programm ganz auf die Clubgegenwart. Auch Kussers Ausflug in die afroamerikanische Geschichte zielte vor allem darauf ab, dem aktuellen westlichen Discotreiben eine theoretische Grundlage zu geben. Kusser entfaltete die Historie des westlichen Gesellschaftstanzes im letzten Jahrhundert als verschlungene Dialektik: Während die in die USA verschleppten Afrikaner grinsend parodistisch die Tänze der Herrschaftsklasse unterliefen, übernahm diese sehnsüchtig den als *primitiv* verstandenen, *befreienden* körperlichen Ausdruck der Unterdrückten – ohne offenbar zu ahnen, dass deren Bewegungen die Verklemmtheit der *Herren* verspotteten.

Die Furcht als Gegenstück zur Faszination, an diesen immer noch gern gebrauchten rassistischen Topos westlicher Bürgerlichkeit – auf den auch Kusser Bezug nahm – wurde man spätestens erinnert, wenn man dann ein Weilchen den durchgeknallten Moves auf dem Baile-Funk-Floor zuschaute, wo der großartige Berliner Brasil-Disco-Pionier Daniel Haaksman neben DJ Edgar aus Rio mit seiner Brooklyner Kollegin Zuzuka Poderosa auflegte; oder wenn man die genüsslich grellen Porno-Raps hörte, mit denen männliche wie weibliche MCs in Denise Garcias Doku *I'm Ugly But Trendy* über die Szene aus den Favelas in Rio ihr Publikum anschrieen.

All diese Musiken und Codes sind längst Teil einer ästhetischen und sozialen Dynamik geworden, die den Black Atlantic, die afrikanische Diaspora im Westen, nicht mehr als unterschwellige Strömung, sondern als massive transatlantische Welle vorantreibt, die in einem vage umgekehrten, kulturellen Kolonialismus die westlich urbanen Zentren erobert. Demnach führt die Grenze, die Uh-Young Kim in seinem Eröffnungsvortrag zwischen dem Popstep James Blakes und den Global Beats neu zog, nicht wirklich weiter. Sie untermauert letztlich die traditionelle Hierarchie, nach der der Mainstream idyllische Subkulturen enteignet.

Positiv gestimmt könnte man aber – in den Arbeiten von Diplo über M.I.A. gar bis zu Lady Gaga – sehen, wie die digitale Groovekultur solche Territorialideen hinter sich lässt. Am Treffendsten zeigte sich dies im Auftritt des gewaltigen Spoek Mathambo (Foto) aus Südafrika, der als Höhepunkt seines Elektro-Hiphop-Kwaito-Schaffens eine funky Coverversion von Joy Divisions *Control* ablieferte. Die Bühne beherrscht der Mann mit einer enorm wimmelnden und ekstatischen Präsenz, deren aufheizende Wirkung dankenswert wenig mit den Dicke-Hosen-Posen des Hiphop-Mainstreams zu tun hat. Mathambo formulierte damit eines der essenziellen Statements des globalen Dancefloors, die dieses Festival zum Vorschein brachte: Das Verhältnis der Radical Riddims zur herrschenden Ordnung ist keines von Kritik und Revolte, sondern ein lustvoller Sprung mit dem Hintern ins Gesicht.

Text — Markus Schneider
Foto — Julia Lazarus

R e a k t i o n e n !

Spex im Museum: Im letzten Heft waren Bilder abgedruckt, die Wolfgang Tillmans letztes Jahr von Lady Gaga im Duisburger LehmbruckMuseum gemacht hatte. Parallel zum Heft richtete das LehmbruckMuseum einen »Lady-Gaga-Parcours« ein: Seiten aus Spex wurden an den Orten aufgehängt, an denen die Fotos entstanden waren. Foto — Jan Kedves

Betr.:
Gaga 1

14 seiten über lady gaga! ich bin auch gaga. das neue anti-design layout find ich voll gaga. ein glück, dass ihr wieder die gaga kritiken habt. sonst wär' ich total gaga.

gaga per Mail — 17.06.11

Betr.:
Gaga 2

Als mir Lady Gaga vom Cover des neuen Spex-Magazins entgegenblickte, hatte ich sofort die Assoziation. Ich dachte an Judith Hermann. An das sagenumwobene Autorinnenfoto anlässlich der Veröffentlichung ihres Debütromans *Sommerhaus, später* im Jahr 1998. Das Foto wäre der Anfang ihres Erfolgs gewesen, hieß es rückblickend, als das Buch unerwartet ein Bestseller geworden war. Natürlich wäre es das nie, wenn Judith Hermanns Erzählungen nicht so großartig gewesen wären und einen Nerv getroffen hätten. Doch ganz abwegig ist die Legende um das Porträt, das Renate von Mangoldt aufgenommen hat, nicht. Das Gesicht auf dem Schwarzweißbild barg etwas Unergründliches, wirkte gleichzeitig verletzlich. Es berührte zutiefst. Judith Hermann war damals 28 Jahre alt.

Ob der Fotograf Wolfgang Tilmans (*1968) auch an dieses Bild dachte, als er Lady Gaga im Sommer 2010 im Alter von 24 Jahren im Duisburger Lehmbruck-Museum und dessen angrenzendem Park inszenierte?

»Das Foto stand am Anfang des Erfolgs«, schrieb Helmut Böttiger in der Frankfurter Rundschau nachdem Judith Hermanns Buch sagenhafte 250 000 Mal verkauft worden war – und weiter: »Man kannte von dieser Autorin keine Zeile. Aber man kannte dieses Foto.« Bei Lady Gaga ist es genau umgekehrt. Man kennt sie und ihre Musik. Aber ein solches Foto hätte man niemals für möglich gehalten. Bei mir löst die in Spex veröffentlichte Fotoserie erstmals den Impuls aus, mich für Stefani Joanne Angelina Germanotta zu interessieren.

Im Blog Papierschiffchen, papierschiffchen.wordpress.com — 10.06.11

Betr.:
Gaga 3

Wir leben in völlig schizophrenisierten Zeiten, wer noch verrückter sein will, als er es ohnehin schon ist, der hat sie nicht mehr alle!

So wie Lady Gaga. In diesem Punkt hat die Spex in ihrer Ausgabe #333 vollkommen Recht: Man hört überall von ihr und kommt nicht wirklich drumherum, sich eine Meinung über ihr Treiben zu bilden, es sei denn man hat grundsätzlich keine Meinung zu irgendwas. In der Titel-Diskussion der Ausgabe kommt es ständig zur Frage nach der Identität dieser Künstlerin und ihrer künstlichen Herstellbarkeit, so als bedürfe es eines Beispiels für das Ende der Authentizität, als wäre das etwas, was man wirklich noch diskutieren müsste. Überhaupt greift die Spex dieses Thema nun schon zum x-ten Mal innerhalb von zwei Jahren auf, fast in jeder Ausgabe kommt es mindestens in einer Plattenkritik oder einem Bericht zu einer theoretischen Dekonstruktion des Begriffs Authentizität.

Leider kommt die Diskussion zwischen Judith Jack Halberstam, Victor P. Corona, Georg Seeßlen sowie den Betreibern des Blogs *Gagajournal* erst sehr spät an einen Punkt, an dem die Folgerungen aus dem Prosaischen des Soziologen-Geschäfts ihr lyrisches Potenzial zeigen, nämlich an der Stelle, wo Victor P. Corona äußert, dass Lady Gaga eine emanzipatorische Kraft verkörpere, da sie das Freaksein auf unterschiedliche Weise positiv besetze. Das ist schön und gut, doch was ist eigentlich mit dem Freak-Dasein, dass gar nicht positiv besetzt werden möchte, weil es sich selbst für viel zu marginal und schädlich hält, dass es sich selbst einer positiven Besetzung für unwürdig hält? Die Frage wie das Ressentiment in unserer Gesellschaft »nutzbar« gemacht werden könnte, bleibt dadurch einmal mehr völlig unbeantwortet, der Freak, als wäre er so selten und kostbar, feiert sich einmal mehr selbst. Und das obwohl eine Abkehr von »Authentizität, Genie, Differenz, Offenbarung« als durchweg positiv konnotiert wird, bleibt dennoch das differente Moment des allseits gepredigten positiven und auch intellektuellen Denkens, denn bei der Spex ist es stets sehr wichtig, dass man weiß, was man tut. Wo wir wieder bei der Frage wären, ob

sich nicht doch ein leicht modulierter Authentizitäts-Begriff wieder einen Weg ins Haus durch die Hintertür bahnt, wenn man immer noch (und immer wieder) über Identitäten redet.

Im Blog Yours Truly:
Corporate Identity, ytci.de — 14.06.11

Betr.:
Protestsong 1

Das Poesiefestival Berlin, das in diesem Jahr bereits zum zwölften Mal stattfand, nahm am Freitag mit einem Colloquium zum »Songtext als Dichtung« und einem abschließenden Konzert im Plenarsaal der Akademie der Künste am Pariser Platz seinen Ausklang. Dabei hat sich das Festival noch einmal von seiner publikumsfreundlichen und spartenoffenen Seite präsentiert. (…) Alfred Hilsberg, Labelbetreiber und einer der Vorväter der »Neuen Deutschen Welle«, hatte einen historischen Abriss der deutschsprachigen Musik nach 1977 geliefert – von den Vorläufern der NDW bis zu den Nachläufern der Hamburger Schule. Also mit den für den deutschen Popdiskurs üblichen Verdächtigen. (…) Zum Schluss des Hilsberg'schen Vortrags sollte dann der Siegertitel des von der Zeitschrift Spex ausgelobten Protestsong-Contests 2011 eingespielt werden, nämlich *Festung Europa* vom Brockdorff Klang Labor. Was tatsächlich erklang, war ein Soundexperiment elektronischer Art, nur leider ohne Text. Also Textlosigkeit als neue Aussage? Aber nein, wie sich in der Pause herausstellte, wurde einfach nur das falsche Stück gespielt. (…)

René Hamann in der taz — 27.06.11

Betr.:
Protestsong 2

(…) Der Protestsong ist wieder da. Es gab eine kleine Feuilleton-Debatte im Frühjahr, die das zu entdecken glaubte. Eine knappe Handvoll deutschsprachiger Bands und ihre neuen Platten mussten als Beweis herhalten: Die Österreicher *Kreisky* und *Ja, Panik* sowie die Leipziger *206* zum Beispiel. Die immer noch credibelste Musikzeitschrift im Lande griff das Thema prompt auf, hievte ausgerechnet den jungen Bob Dylan aufs Cover und rief einen Protestsong-Wettbewerb aus. Zum Sieger kürte die Jury das Trio *Brockdorff Klang Labor*. Mit »Festung Europa« schickten die Electropopper einen fast schon eleganten Track ins Rennen, fernab von Gitarrenklampferei und Faust-nach-oben-Ästhetik, also eigentlich so ziemlich das genaue Gegenteil von dem, was man mit »Protestsong« hierzulande gemeinhin assoziiert. (…)

Jörg Augsburg im Freitag — 19.07.11

Betr.:
Das liebe Gedächtnis

Liebe Spex,
im Interview berichten die Black Lips von einem Salat- und Blut-Exzess in München. Der fand aber in Münster im Gleis 22 statt. Promoter Markus Schmauck alias Don Staccato – seit Ewigkeiten verantwortlich für die Record-Riot-Partyreihe und Garagen-Punk-Konzerte in Münster – hatte 40. Geburtstag. King Khan war dazu als Gast angereist und wurde anschließend für eine Weile quasi fünftes Mitglied der Black Lips. Von einem angeblichen Hausverbot, wie Joe Bradley im Interview sagt, weiß ich nichts.
Der Promoter hatte die Black Lips und King Khan schließlich oft genug gebucht, um zu wissen, was passieren kann. Ich ärgere mich noch heute, dass ich an dem Abend nicht anwesend war.

Best, Maik Bakunin,
damals im Konzert-Team des Gleis 22,
per Mail — 20.06.11

Betr.:
Kopfsalat

Dorau, Delgado, Gaga und mein Held Bootsy im aufgeräumten Kopfsalat. Endlich mal eine Spex so klar wie Kloßbrühe!

Danke,
„Der alte Mann und die Abfahrt"

Andreas Stollenz, per Mail — 12.07.11

*

LESERBRIEFE bitte per E-Mail an:
leserbriefe(at)spex.de

Oder per POST an:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

BEGINNER, SUEDE, PRIMAL SCREAM PRESENT SCREAMADELICA BEIRUT, LFO BOYS NOIZE, ALOE BLACC, MOGWA THE DRUMS, THE RAPTURE, dEUS THE BLOODY BEETROOTS DEATH CREW 77 LIVE JAMES BLAKE, BATTLES, ODD FUTURE, WOLF GANG KILL THEM ALL, HERCULES AND LOVE AFFAIR, BOY GEORGE & MARC VEDO DJ-SET KRUDER & DORFMEISTER APPARAT BAND, CASPER, CLAP YO HANDS SAY YEAH, THE NAKED AND FAMOUS, MR. OIZO, CSS SANTIGOLD, PANTHA DU PRINCE DIPLO, A-TRAK, SKRILLEX, DJ HELL WIRE, HEALTH, BURAKA, SOM SISTEMA, AUSTRA, MOUNT KIMBIE BAG RAIDERS, ALEX WINSTON YUKSEK BRODINSKI, YELLE THE BLACK ANGELS, FIREFOX AK, RAINBOW ARABIA, WATERS RETRO, STEFSON, TUNE-YARDS DRY THE RIVER, HOUSSE DE RACKI ANDY BUTLER DJ-SET OH LAND GESAFFELSTEIN LIVE FLORRIE, JIMMY EDGAR REMMIDEMMI, GRECO-ROMAN SPECIAL, RELISH SPECIAL G.I. DISCO, BERLIN BATTERY, LAST DAYS OF 1984 AND MANY MORE
MOBILE DISKO/HANGAR ART TRAIL AND MANY MORE...!
9.-10. SEPTEMBER 201
TEMPELHOF AIRPORT
+CLUB XBERG
LINE-UP, TICKETS, INFOS, UPDATES WWW.BERLINFESTIVAL.
IN PARTNERSHIP WITH: PRESENTED BY:
SUPPORTED BY:
WARSTEINE

A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 4

2 JAHRE SPEX: 12 HEFTE / 60 EURO *

GALERIE NEU KUNSTPAKET:
Sergej Jensen
&
Roman Flügel

Der Distanz Verlag hat die erste Monografie zu dem Künstler Sergej Jensen veröffentlicht, der von der Berliner Galerie Neu vertreten wird und dessen Bilder Titel tragen wie *Tower of Nothing* oder *Untitled (Money Face)*. Das Cover von Roman Flügels erstem Soloalbum *Fatty Folders*, unserer Platte der Ausgabe, wurde wiederum von Josephine Pryde gestaltet, die ebenfalls Künstlerin der Galerie Neu ist. Für uns der Anlass, ein künstlerisches Doppelpaket zu schnüren.

Sergej Jensen, Galerie Neu, Berlin / White Cube, London / Anton Kern Gallery, New York (Hrsg.). Mit Texten von Rainald Goetz, Dirk von Lowtzow u.a., 300 S. mit 320 Farbabb., Distanz Verlag — 2011

&

Roman Flügel: *Fatty Folders*, Dial / Kompakt — 2011

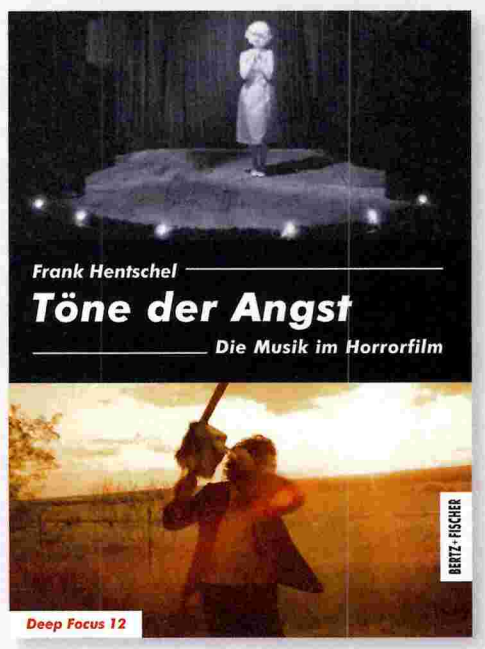
*

BERTZ + FISCHER BUCHPAKET:
Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien
&
Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm

Der Berliner Verlag Bertz + Fischer hat neben einer detaillierten Analyse der Filme Lars von Triers (*Goldene Herzen, geschundene Körper*) noch unzählige erhellende Bücher zu Film und Fernsehen im Katalog. Diesen Sommer nimmt Ivo Ritzer, der auch den kommenden *Global Bodies*-Reader herausgibt, die tabubrechenden US-Serien der letzten Jahre unter die Lupe, während Frank Hentschel im Bereich Horrorfilmmusik Pionierarbeit leistet.

Ivo Ritzer: *Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien* (*Kultur und Kritik* 3), 105 S., 50 Fotos, Paperback, Bertz + Fischer — 2011

&



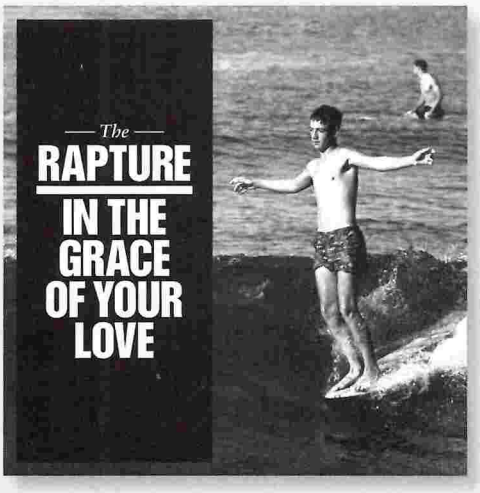
Frank Hentschel: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm* (*Deep Focus* 12), 256 S., 16 S. in Farbe, 90 Fotos, plus DVD mit Filmausschnitten, Bertz + Fischer — 2011

*

*

A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 4

1 JAHR SPEX: 6 HEFTE / 30 EURO **



THE RAPTURE
In the Grace of Your Love

Auch das vierte Album des New Yorker Trios The Rapture beglückt mit einer Mischung aus Romantik und Exaltiertheit. »Hold on to something that I know is near / Feeling much closer to holding my tears«: Das Überführen seelischer Kaputtheit in schöne Liebeslieder findet auf *In the Grace of Your Love* mittels Gospel-Einflüssen zu neuen Höhen und verlangt schlichtweg die tiefe Zuneigung des Publikums.

CD
DFA / Coop / Universal — 2011

*

LARS VON TRIER
Geister

Eine würdige Aboprämie zur Titelgeschichte: In den zwei Staffeln von Lars von Triers legendärer Serie *Hospital der Geister* erfährt das klischeelastige TV-Genre der Krankenhausserie eine adrenalintreibende Auffrischungskur, mit überdrehtem Horror und tiefschwarzem Humor. Ein Klassiker fürs DVD-Regal – nicht zuletzt weil Udo Kier hier in einer Doppelrolle als ältester Säugling der Filmgeschichte und dessen Vater zu bestaunen ist.

4 DVDs,
Deutschland / Dänemark / Holland,
580 Min. inkl. Bonusmaterial,
Koch Media — 2007

*

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro
inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro
inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo
abo(at)jfmedia.de

Tel.: 030 - 69 59 72 32
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo. - Fr., 10 - 14 Uhr)

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf www.spex.de/abo

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX –
Jetzt auch als
Geschenk
www.spex.de/ab

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5 / II.
80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick
petra.lengnick(at)piranha-media.de
Matthias Brestrich (stellvertretend)
matthias.brestrich(at)piranha-media.de

REDAKTION
Spex
Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich)
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print — **Lutz Happel**
Jan Kedves (Textchef)
Ralf Krämer
Anne Waak
Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Nadin Wildt (Praktikantin)
Online — **Daniel Fersch**
Styling & Produktion
Modestrecke — **Alexandra Dietl**

ART DIRECTION
Andreas Wesle
Atelier 1, Liska Wesle — Wien / Berlin

GESTALTUNG
Patrick Klose
Andreas Wesle

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN und AUTOREN
dieser AUSGABE
Jens Balzer
Sven Beckstette
Doris Berger
Carmen Böker
Tim Caspar Boehme
Esther Buss
Max Dax
Robert Defcon
Detlef Diederichsen
Jonathan Fischer
Ulrich Gutmair
Sebastian Hammelehle
Thomas Hübener
Gerd Janson
Gregor Kessler
Holger Klein
Nina Lacher
Maximilian Linz
Michael Lutz
Aram Lintzel
Dominikus Müller
Tobi Müller
Kito Nedo
Joachim Ody
Oskar Piegsa
Georg Seeßlen
Jörg Sundermeier
Stephan Szillus
Christoph Twickel
Hartwig Vens
Alexis Waltz
Carolin Weidner
Johannes von Weizsäcker
Maja Zade
Jenni Zylka

FOTOGRAFINNEN und
FOTOGRAFEN dieser AUSGABE
Rachel de Joode
Charlie De Keersmaecker
Matt Dunham
Dustin Franz
Jon Adrie Hoekstra
Julia Lazarus
Jonas Lindström
Kristin Loschert
Jorge Peniche
Katja Schubert
Heji Shin
Eva Tuerbl
Ruvan Wijesooriya
Dan Wilton

ANZEIGEN
Jörg Sauer
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 11
Fax — 089 30 77 42 - 33
Martin Hossbach (Heft - CD)
martin.hossbach(at)spex.de
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 12

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich)
Tel — 0221 579 78 - 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 - 30
Fax — 030 69 59 72 - 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck + Media
GmbH & Co. KG
Frankfurter Str. 168
D - 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D - 85386 Eching
Tel — 089 319 06 - 0
Fax — 089 319 06 - 13

© 2011 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet.
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise — 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr — Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre — Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 11 + 12 / 2011: 20.09.2011, EVT: 14.10.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2011.

UNICEF-Nothilfe

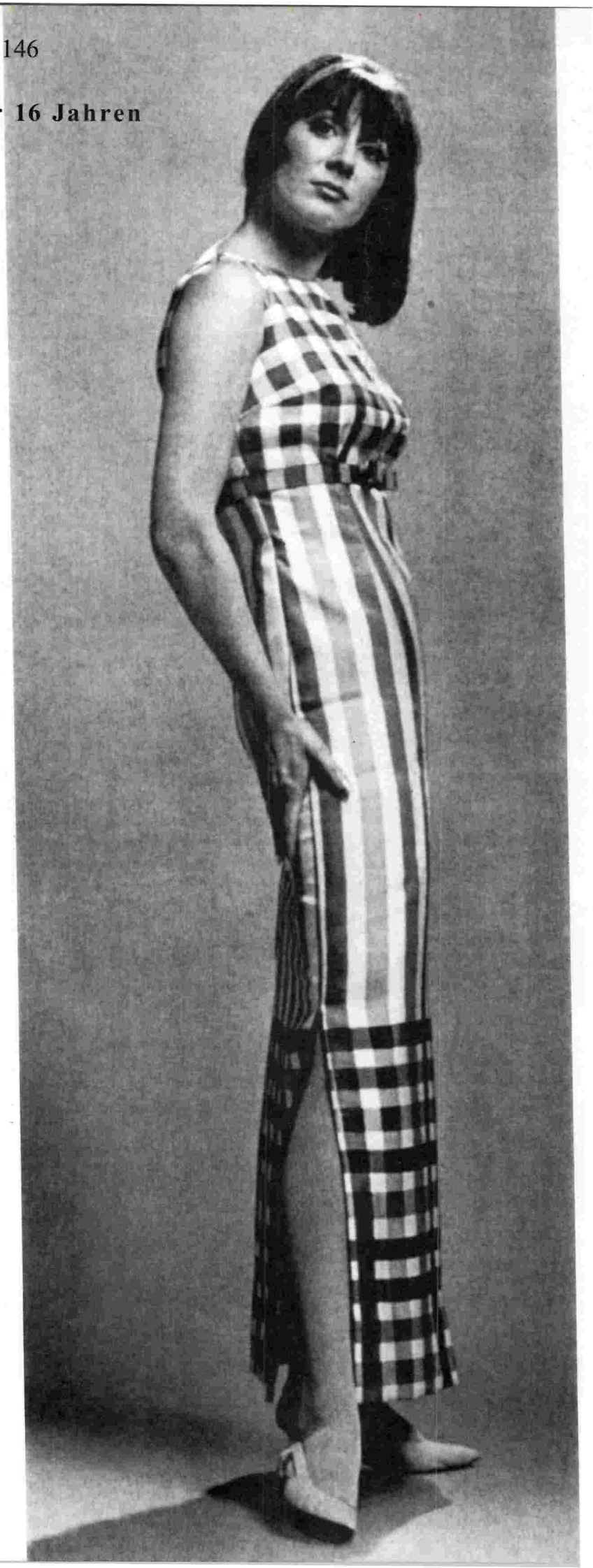
Hunger in Ostafrika: Helfen Sie den Kindern!

Spendenkonto 300 000
Bank für Sozialwirtschaft Köln, BLZ 370 205 00
Online spenden: www.unicef.de

unicef
Gemeinsam für Kinder

SPEX vor 16 Jahren

Brand New! You're Retro!



Spex befindet bereits 1995 über
das Phänomen *Retro*:

Diese Zeitschrift besaß einmal den Untertitel *Musik zur Zeit*. Aus gutem Grund wurde er vor einigen Jahren entfernt, womöglich der Einsicht folgend, daß über den genauen Zusammenhang zwischen Musik und Zeit keine Klarheit bestehen kann und deshalb zweimal überlegt werden sollte, bevor man seine eigene Zeitgenossenschaft in die Waagschale wirft. Die Gegenwart ist eine merkwürdige, mitunter beängstigende Angelegenheit, weshalb die Vergangenheit als Ort der Ruhe und noch intakter Utopien immer wieder lockt. Die Tendenz, sich in die Retrospektive zu flüchten und das einmal Geschehene idyllisch zu verklären, ist bequem und im übrigen auch gut vermarktbar. (…) Das historische Material kann nicht mehr aktualisiert werden, weil die Kategorien *historisch* und *aktuell* zum Abschuß freigegeben sind. Das Archiv greift auf die gute alte Gegenwart über und verwandelt sie mal in einen Friedhof, mal in ein Museum, mal in ein Schwimmbad. Raum verdrängt Zeit, Material verdrängt Geschichte.

Die nächste SPEX:
ab dem 14. Oktober am Kiosk

SSC Group präsentiert:

spex live

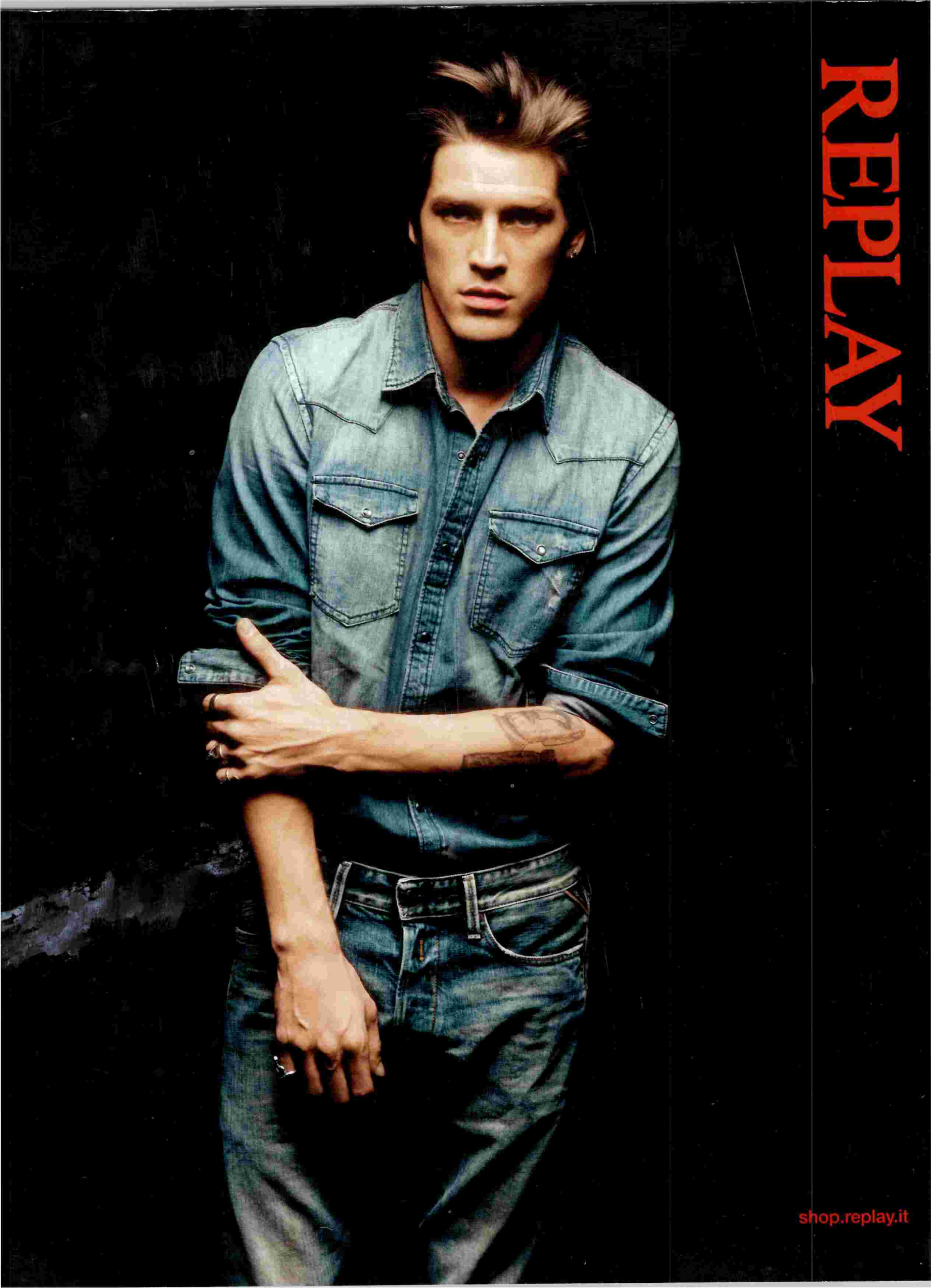
Ali Love
Dan Black
Sparrow and the Workshop
D/R/U/G/S

Di 06.09. Hamburg — Mondial Club
Mi 07.09. Berlin — Festsaal Kreuzberg
Do 08.09. Köln — Gebäude 9

Ali Love
Dan Black
Sparrow and the Workshop
Miracle Fortress

Fr 09.09. München — Ampere

TICKETS: WWW.TICKETMASTER.DE, TEL. 01805/9690000


REPLAY
shop.replay.it